ANTON SPRINGER

HANDBUCH DER KUNSTGESCHICHTE

IV

NEUERE ZEIT

II. TEIL

7. Aufl. 1904.

ajh

Anton Springer

Die Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts

(Handbuch der Kunstgeschichte IV.)

Tafel I.

Madonna mit der **Erbsenblüte** (Hauptbild).

Von Meister Wilhelm. Köln.

Zu Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 7. Aufl., Bd. IV.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr Förster & Borries, Zwickau

Handbuch
der
Kunstgeschichte

von

Anton Springer

IV.

Die Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts

Siebente Auflage

Mit 422 Abbildungen im Text und 19 Farbendrucktafeln

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1905

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

Inhaltsverzeichnis.

I. Die nordische Kunst im 15. und 16. Jahrhundert.

II. Die Kunst im 17. und 18. Jahrhundert.

A. Das 17. Jahrhundert.

B. Das 18. Jahrhundert.

Verzeichnis der Farbendrucktafeln.

Fig. 1. Fries von der Decke im Schloß zu Jever.

I.

Die nordische Kunst im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert.

A. Das fünfzehnte Jahrhundert.

1. Neue Ziele und Wege.

Zur selben Zeit, als in Italien die Kunst in das Zeichen der Renaissance trat, bereitete sich auch diesseits der Alpen in der Kunstübung ein mächtiger Umschwung vor. Er offenbart sich zuerst und am stärksten im Kreise der Malerei; bald folgt auch die Skulptur, während sich die Architektur und die ornamentale Kunst nur zögernd anschließen. Schon dadurch, daß nicht die Architektur die führende Rolle übernahm, kommt der Unterschied zwischen nordischer und italienischer Kunstentwickelung deutlich zutage. Es besteht aber nicht bloß ein Unterschied, sondern auch ein tiefgehender, nur zuweilen während kurzer Zwischenräume verwischter Gegensatz zwischen Italien und dem Norden. An dieser Erkenntnis darf uns der gemeinsame Name, welcher für die gesamte Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts gebräuchlich ist, nicht irre machen. Deckt der landläufige Begriff der Renaissance schon die italienische Kunstweise nur unvollständig, so ist er vollends wenig geeignet, über das Wesen und die Ziele der neueren Kunst im Norden aufzuklären. Von einem bewußten Emporblicken zu antiken Idealen kann hier füglich nicht gesprochen werden. Nur aus zweiter Hand, vermittelt durch die italienische Kunst, empfängt die nordische Phantasie Kenntnis von diesen Idealen; aber selbst dann bildet die antik-ideale Auffassung nur einen Durchgangspunkt in der Entwickelung des Geistes.

Unter ganz anderen Verhältnissen ist die Kunst im Norden in die Höhe gekommen. Die Kunstpflege ruht wesentlich bei dem städtischen Bürgertum; die große, monumentale Kunst findet nur geringe Förderung. Im Anfange blieb noch die Kirche die wichtigste Stätte des künstlerischen Wirkens. Die überwiegende Zahl der geschaffenen Werke schmückt die Kirchenräume; sie streben aber nicht, wie die italienische Wandmalerei, die engere Verbindung mit der Architektur an, sondern erscheinen als Altarbild, Grabmal, Kirchengerät selbständig gestellt. Allmählich gesellt sich zur Kirche das Privathaus, um schließlich die größte Schatzkammer nordischer Kunst zu werden. Die nordische Kunst, namentlich wie sie in Deutschland und den Niederlanden geübt wurde, ist eine wahre Hauskunst.

Darin liegt ein wesentlicher Gegensatz zu Italien, wo die Künste vorwiegend im öffentlichen Dienste stehen und demgemäß einen größeren Glanz, einen mächtigeren Reichtum entfalten, aber allerdings nicht so fest im Volksboden wurzeln, nicht so intime Gedanken und tief innerliche Empfindungen verkörpern. Eine größere Fülle und Mannigfaltigkeit von Gedanken muß man der nordischen Kunst unbedingt zusprechen. Aber nicht bloß viele, auch neue Gedanken strömen dem Künstler hier zu. Schon der Kultus der Antike ließ in Italien die retrospektive Richtung vorherrschen. Nachdem der kühne Traum einzelner älterer Humanisten von der Erneuerung der Welt durch die Rückkehr zum klassischen Altertume verflogen war, trat in bezug auf den mittelalterlichen Vorstellungskreis eine gewisse Beruhigung ein. Der Inhalt der künstlerischen Darstellungen ist in den meisten Fällen der überlieferte; nur erscheint er in lebendiger, maßvoll schöner oder erhabener Weise verkörpert und wird von dem persönlichen Hauche des Künstlers erwärmt. Darf man so von der italienischen Renaissancekunst im allgemeinen behaupten, daß sie alte Gedanken in neue, schöne Formen kleide, so gilt von der niederländischen und deutschen Kunst das Entgegengesetzte. Die Gegenstände der Schilderung gehören vielfach einer neuen Welt an. Das Kleinleben der Menschheit, die engen Kreise des privaten Daseins, die Landschaft erfüllen immer stärker die Phantasie und drängen die altgewohnten Darstellungen allmählich zurück. Und selbst bei diesen werden neue Töne angeschlagen, die biblischen Bilder z. B. auf den heimischen Boden, in die unmittelbare Gegenwart übertragen.

Von der natürlichen Wahrheit, der frischen Lebendigkeit gingen auch die Italiener des 15. Jahrhunderts aus. Insofern haben die italienische und nordische Kunst einen gemeinsamen Grundzug. Dort bedeutet aber der Realismus nur einen Durchgangspunkt. Das Cinquecento benutzt die durch eifrigstes Naturstudium gewonnenen Erfahrungen zu kräftigerer Stütze der idealen Gestalten, damit diese, obschon einer höheren Welt angehörig, doch dem prüfenden Auge auch lebendig erscheinen. Ungleich ernster nehmen es die nordischen Künstler mit der Wahrheit. Ihnen gilt sie nicht als Mittel, sondern als Zweck der Schilderung. Unerbittlich bis zum Grausamen halten sie an ihr fest und steigern sie bis zum Phantastischen. Die selbständigen Formenreize treten über dem Streben nach der Wahrhaftigkeit des Ausdruckes und nach der Kraft der Empfindung zurück. Der Inhalt drückt die Form und läßt die Form sich nicht frei entfalten. Es fehlt der nordischen Kunst daher gar häufig die maßvolle, harmonische Schönheit; ihre Werke erscheinen bald gedankenschwer, bald von einem rauheren Sinne eingegeben. Während die erfinderische Phantasie auf Eroberungen ausgeht, die Grenzen des Darstellbaren immer weiter zieht, ist das Auge in bezug auf den äußeren Schein ziemlich genügsam. Merkwürdig lange hallt das gotische Stilgefühl nach und bleibt für den linearen Schmuck, für die Einrahmung eines Bildwerkes die gotische Überlieferung in Herrschaft. Trotzdem dürfen solche Werke nicht zur gotischen Kunstweise gezählt werden. Ihrem wesentlichen Inhalte nach versinnlichen sie eine andere als die mittelalterliche Weltanschauung.

Mit der Pflege und Ausbildung eines neuen Kunstzweiges beginnt die nordische Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts. Die Erfindung des Holzschnittes und Kupferstiches ist die erste größere Tat, welche wir hier zu verzeichnen haben. Die Vorgeschichte beider Kunstzweige reicht in frühe Jahrhunderte zurück. Die Fertigkeit, in Metallplatten Linien einzugraben und von einem Holzstocke den Grund mit dem Messer wegzuschneiden, so daß nur die Zeichnung erhöht stehen bleibt, war längst vorhanden. Metallarbeiter, Goldschmiede, Stempelschneider, Zeugdrucker übten seit unvordenklichen Zeiten die Technik des Kupferstiches und Holzschnittes. Die Erfindung gewann aber doch erst volles Leben durch den richtigen Gebrauch, den man von ihr machte, als man im 15. Jahrhundert daran ging, von der Kupferplatte und dem Holzstocke Abdrücke in größerer Zahl zu nehmen und die Platten und Stöcke allein für den Zweck des

Druckes herzurichten. Erst durch die mechanische Vervielfältigung der Zeichnung traten Holzschnitt und Kupferstich in den Kreis wirksamer Kunstmittel und gewannen größere Bedeutung, vor allem in Deutschland und in den Niederlanden. Anfangs erscheinen beide Verfahren als mindere Surrogate der Miniaturen, deren Zeichnung sie kopieren und denen sie durch Kolorierung ähnlich gemacht werden. Bald aber erstarken sie zu voller Selbständigkeit und Eigenart und verdrängen die Miniatur. Das Gebiet der italienischen Kunst wird weder durch den Kupferstich, noch durch den Holzschnitt wesentlich bereichert. In Italien gehen beide neben der großen Kunst einher und werden frühzeitig bloße Reproduktionsmittel. Schon in der Schule Marcantons, im Raffaelischen Zeitalter, dient der Kupferstich fast ausschließlich zur Wiedergabe von Kunstwerken, Gemälden und Statuen, welche in einem anderen Materiale geschaffen worden waren und nur in diesem ursprünglichen Materiale voll genossen werden können. Anders im Norden. Was wir im Holzschnitte oder im Kupferstiche verkörpert gewahren, ist eigens dafür gezeichnet worden. Die Bilddrucke bieten uns (bis in das 17. Jahrhundert) fast ausschließlich Originalarbeiten, welche in keinem anderen Materiale wiederkehren, vielmehr nur für den Zweck des Stiches und Schnittes geschaffen wurden. Es bildet sich ein besonderer Stil heraus, welcher der technischen Eigentümlichkeit der beiden Kunstzweige eng angepaßt wird, ihrer Natur vollkommen entspricht, ihre Schwächen sorgsam vermeidet, die Stärken geschickt hervorhebt.

Fig. 2. Der h. Christoph. Holzschnitt von 1423.

Der volkstümliche Zug, welcher der deutschen Kunst seit dem 15. Jahrhundert innewohnt war durch die bisher üblichen Kunstweisen nicht zu seinem vollen Rechte gelangt. Sollten die Schöpfungen der Maler — denn um Malerwerke handelt es sich allein — in weitere Kreise dringen, in zahlreichen Familien als Hausschatz bewahrt werden, so mußte für ihre schnelle und wohlfeile Herstellung Sorge getragen werden. Die mechanische Vervielfältigung durch den Druck ist dazu ein Mittel. Ähnlich wie der Buchdruck das Reich des Wissens der Masse des Volkes zugänglich machte, so wurde durch den Bilddruck der Kunstgenuß ein Gemeingut der mannigfachsten Volksklassen. Bilddruck und Buchdruck stehen miteinander in engster Verbindung und haben sich gegenseitig gestützt. Die Lesefreude und Bilderlust gingen in dem frischen, naiven Zeitalter Hand in Hand; das illustrierte Buch, welches für die Volkskultur eine unendlich höhere Bedeutung hat als die Bilderhandschrift des Mittelalters, begann die Runde durch die Welt.

Es besteht aber außerdem noch eine innere Wahlverwandtschaft zwischen der nordischen Kunst und dem Holzschnitte und Kupferstiche. Beide stehen in der Fähigkeit, den Schein des Lebens täuschend wiederzugeben, hinter der Malerei weit zurück. Handelt es sich aber darum,

den wahren Kern einer Handlung, das scharf Charakteristische einer Gestalt bloßzulegen, gleichsam in das Wesen der Dinge einzudringen oder den feinsten Falten der künstlerischen Phantasie sich anzuschmiegen und auch das Phantastische wahrscheinlich zu gestalten, so treten der Holzschnitt und Kupferstich naturgemäß in Wirksamkeit. Hier offenbart sich ihre Stärke, mögen sie auch sonst den Wettkampf mit der glänzenden Malerei nicht aushalten. Sie boten dem gedankenreichen, aber in der malerischen Ausbildung äußerlich und innerlich gehemmten deutschen Künstler willkommene Ausdrucksmittel, bei deren Gebrauch seiner erfinderischen Gestaltungskraft die geringsten Schranken gesetzt waren. Eines groben Irrtums macht sich daher schuldig, wer in der Geschichte der deutschen Kunst den Holzschnitt und Kupferstich in den Anhang verweist, sie nur nebensächlich behandelt. Sie stehen, wenigstens auf deutschem Boden, der Malerei ebenbürtig zur Seite, weisen sogar vollendetere Leistungen auf als diese.

Fig. 3. Geißelung Christi. Kupferstich von 1446.

Das Dunkel, welches über den Anfängen der Holzschnitt- und Kupferstichkunst waltet, wird niemals völlig weichen, da sich die Denkmäler aus den alten Zeiten nur spärlich und zufällig erhalten haben. Als früheste Datierungen sind bis jetzt die Jahre 1423 (Holzschnitt des heil. Christoph aus Buxheim bei Memmingen, Sammlung Rylands-Spencer in Manchester) und 1446 (Kupferstich aus einer Passionsfolge im Berliner Kabinett) bekannt geworden (Fig. 2 und 3). Wir erfahren daraus, daß in jenen Jahren die beiden Kunstzweige bereits geübt wurden, aber nicht, seit wie langer Zeit. Daß die Kupferstecher sich aus den Goldschmieden entwickelten, steht fest. Aus welchen Kreisen wurden aber die Briefmaler und Formschneider in Deutschland, die Printeren und Printsnyderen in den Niederlanden angeworben, welche uns bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, zum Teil zünftig geordnet, entgegentreten? Wahrscheinlich aus den Kreisen der Glasmaler. Betrachtet man die ältesten Holzschnitte genauer, so entdeckt man eine überraschende Ähnlichkeit mit den Vorlagen oder Patronen, nach welchen die Glasbilder hergestellt wurden. Die Übereinstimmung zeigt sich in den dicken, wie mit Schwarzlot gezeichneten Umrissen, in den scharfen Trennungslinien der einzelnen Körperteile, z. B. der Brust und des Bauches, als ob verschieden gefärbte Stücke eingesetzt wären, in der Behandlung der Gewandfalten, welche von dem in der Tafelmalerei üblichen Faltenwurfe vollständig abweichen und die Gliederung und Schattierung durch geschlossene Linien und flaschenförmige Figuren andeuten. Indes erklären sich auch manche dieser Züge rein aus der Technik, die darauf ausgeht, die Zeichnung in hinreichend widerstandsfähigen Stegen aus den Längsfasern der Holzplatte herzustellen.

Kirchweihen und Jahrmärkte bildeten die Hauptstapelplätze für die alten Holzschnitte. Hier kaufte sie das kleine Volk, um sie als Andenken von der Pilgerfahrt heimzubringen oder mit ihnen die Wände der Behausung zu schmücken. Naturgemäß legten die Käufer auf die Gegenstände der Darstellung das größte Gewicht. Sie wollten durch den Anblick ihrer Schutzheiligen, der Mutter Gottes, des leidenden Christus auferbaut oder an Tagesereignisse, an den Jahreswechsel in lebendiger Weise erinnert werden. Die religiösen Bilder herrschen vor, ein lehrhafter Zug wird in den meisten Blättern bemerkt. Wo das Stoffliche der Schilderung die Aufmerksamkeit so sehr in Anspruch nimmt, tritt die künstlerische Form in den Hintergrund zurück. Es währte lange Zeit, bis diese sich hob und die persönliche Künstlernatur zur Geltung kam.

Wir haben die größte Mühe, die ältesten Holzschnitte nach Landschaften zu sondern, und müssen darauf verzichten, sie mit bestimmten Schulen in eine feste Verbindung zu bringen.

Fig. 4. Aus Breydenbachs „Heylige reyssen".

Erst in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts lernen die Holzschneider die Linien feiner ziehen, die Gewänder richtiger falten, die Köpfe individueller zeichnen und insbesondere durch Schraffierung die Umrisse beleben, die Formen runden.

Von durchgreifendem Einflusse auf die Entwickelung des Holzschnittes war das Aufkommen der illustrierten Bücher. Schon früher hatte man Bilder und Texte in Holztafeln geschnitten und so zusammenhängende Reihen von Blättern geschaffen. Doch auch bei diesen in den Niederlanden und in Deutschland geschaffenen „Blockbüchern" hatte der Künstler keine freie Hand. Erst als die Buchdrucker, durchweg energische, in mannigfachem Wissen erfahrene, auf ihre Kunst stolze Männer, sich des Holzschnittes annahmen, nach besseren, künstlerisch geschulten Kräften suchten, um die von ihnen verlegten Bücher mit Bildern zu schmücken, kam in den Kunstzweig ein reicheres Leben. Der geistige Umkreis der Zeichner erweiterte sich, die vielfach ganz neuen Gegenstände der Schilderung weckten die Erfindungsgabe, der Wetteifer stärkte die Hand und ließ auch den reinen Formensinn sich mächtig regen. Er bildet sich namentlich in der Richtung

auf eine schärfere Charakteristik der Gestalten und auf liebevolle Wiedergabe der landschaftlichen Natur und der baulichen Hintergründe rasch aus. Zwei Jahrzehnte nach der Erfindung der Buchdruckerkunst tauchen bereits die ersten illustrierten Bücher auf; keine weiteren zwei Jahrzehnte vergehen, und ein Werk kommt aus der Presse, welches den Zeichner wie den Holzschneider schon auf einer hohen Stufe der Entwickelung zeigt: „Breydenbachs heylige reyssen gen Jerusalem", 1486 in Mainz gedruckt und nach Zeichnungen des Utrechter Malers Reuwich illustriert (Fig. 4). Reich komponiert, die Schraffierung durch Kreuzlagen verstärkt, ist das Titelblatt; nach der Natur aufgenommen, überraschend richtig entworfen sind die Städteansichten. Seit den achtziger Jahren herrscht in zahlreichen deutschen Städten, wie in Köln, Nürnberg, Augsburg, Ulm, Basel und Straßburg, eine rege Tätigkeit auf dem Gebiete der illustrierten Literatur.

Gleich von Haus aus vornehmer und künstlerisch gereift tritt der Kupferstich auf. Ein so schroffer Gegensatz, wie er zwischen den Anfängen der Holzschnittkunst und der Stufe, welche diese am Schlusse des 15. Jahrhunderts erreicht hat, waltet, ist hier nicht vorhanden. Die Stecher, geübte Goldschmiede, besaßen schon in der ersten Zeit (in den vierziger Jahren) eine größere technische Gewandtheit; ihr Werkzeug, der feine Grabstichel, zwang sie zu sorgfältiger Arbeit, wie denn auch die Ansprüche der Käufer nur durch Proben wirklicher Künstlerschaft befriedigt werden konnten. Denn diese gehörten nicht der breiten Volksmasse an, hoben sich vielmehr durch die Fülle der Interessen und den Reichtum der Gedanken über die Menge empor. Daher zeigen schon die Stiche in der frühesten Zeit einen mannigfaltigeren Inhalt. Zu den überlieferten biblischen Darstellungen, unter welchen die Passionsgeschichte besonders gepflegt wird, und den zahlreichen Heiligenbildern treten noch Szenen aus dem wirklichen Leben, allegorische und poetische Schilderungen, Kartenspiele, Ornamentmuster hinzu. Üben die vorwiegend in kleinem Maßstabe gezeichneten Blätter schon durch ihren verschiedenartigen Inhalt einen nicht geringen Reiz aus, so steigert ihn noch die Zierlichkeit der künstlerischen Behandlung. Im Gegensatz zu den derben Zügen der Holzschnitte sind hier die Umrisse zwar fest, aber überaus fein eingegraben. Frühzeitig wird ein lebendiges Mienen- und Gebärdenspiel angestrebt, den Köpfen ein beseelter Ausdruck verliehen. Charakteristisch für die Richtung, welche der Kupferstich einschlägt, erscheint die Freude an den modischen Trachten und dann der rasch aufkeimende Sinn für die landschaftliche Natur. Den Boden des Vordergrundes bedecken die Stecher gern mit allerhand Blumen und Pflanzen, im Hintergrunde zeichnen sie eine Waldung oder eine turmreiche Stadt und schließen den Horizont mit Bergzügen.

Der künstlerische Wert zahlreicher Kupferstiche selbst des frühesten Zeitabschnittes steht fest; ihre Zuteilung an bestimmte künstlerische Persönlichkeiten ist aber überaus schwierig. Wir kennen die Namen der ältesten Stecher nicht, welche möglicherweise die Goldschmiedekunst als Hauptgewerbe trieben. Aber auch wenn die Namen sich erhalten hätten, würden wir einen Aufschluß über die Persönlichkeiten der Stecher nicht empfangen. Noch waltet eine gleichmäßige Auffassung der Dinge vor, noch wagt sich die besondere Empfindungsweise der Künstler nicht ungehindert an den offenen Tag. Sind wir doch gar nicht sicher, ob die Stecher in der Regel die Blätter selbst erfanden. Es ist bezeichnend, daß schon früh ein Stecher den anderen kopierte. Wir sind, da die Formensprache gleichfalls eine verwandte ist, wesentlich nur auf die feinen technischen Unterschiede angewiesen, um die Stiche zu ordnen und ihre Herkunft zu erraten. Um das eine oder das andere Hauptblatt gruppieren wir die technisch verwandten Stiche und sondern auf diese Art den Meister der Spielkarten von dem des heil. Erasmus und dem der Liebesgärten; oder wir heben ein äußeres Wahrzeichen, das sich auf einzelnen Blättern vorfindet, hervor und sprechen von einem Meister mit den Bandrollen.

Fig. 5. Die Madonna von Einsiedeln. Kupferstich des Meisters E. S.

Oder wir halten uns endlich an die Monogramme, mit welchen einzelne Stecher ihre Stiche bezeichneten, ähnlich wie die Goldschmiede ihre Werke mit Marken versahen.

Unter den Monogrammisten, welche bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts ihre Tätigkeit übten, steht der Meister E. S., um das Jahr 1466 blühend, in erster Reihe. Er entwickelt nicht allein eine große Fruchtbarkeit und in den Gegenständen der Darstellung eine überraschende Vielseitigkeit, sondern zeigt sich auch in dem technischen Verfahren wohl geschult. Führt er auch den Grabstichel in der alten feinen Weise der Goldschmiede, so weiß er doch namentlich in Blumen, Ranken, Tieren die Striche kräftig und tief zu ziehen. Fehlt es auch der Zeichnung, den Maßen häufig an Richtigkeit, erscheinen die Arme zu schmal, die Finger zu dünn, die Köpfe zu groß, so offenbaren doch die Figuren eine lebendige Bewegung, die Gesichter einen ausdrucksvollen Charakter (Fig. 5). Einzelne seiner Blätter, wie, außer dem „Kartenspiele" und der „Patena", insbesondere „die Anbetung der Könige", „das Urteil Salomonis", „der Löwentöter Simson", haben keineswegs nur ein historisches Interesse. Der Meister E. S. gehört aller Wahrscheinlichkeit nach dem Mittelrhein (Mainz?) an. Andere Stecher werden aus stilistischen Gründen dem Niederrhein, Nürnberg usw. zugeschrieben. Neben Holzschnitt und Kupferstich bildete sich auch schon frühzeitig die interessante Mischtechnik der Schrotblätter heraus, bei denen ein ganz aparter Eindruck dadurch hervorgerufen ist, daß sich die Zeichnung weiß von schwarzem Grunde abhebt und das Detail durch zahllose weiße Pünktchen und Schraffierungen herausgearbeitet ist. Nicht Schneidmesser oder Stichel wurden hierbei verwendet, sondern es ist ausschließlich Punzenarbeit sowohl in Holz als in Metall, die ein Hochdruckverfahren darstellt und demnach dem Holzschnitt verwandter ist als dem Kupferstich. Auch in den Niederlanden erfreute sich die Kupferstichkunst einer eifrigen Pflege. Eine neue Epoche trat für sie ein, als sich mit den siebziger Jahren namhafte Künstler, gleichzeitig Maler und Stecher von Beruf, ihr zuwandten, und so zwischen den Schöpfungen der Malerei und den Werken des Grabstichels eine feste Brücke geschlagen wurde.

Während sich die Phantasie im Holzschnitte und Kupferstiche eine neue Kunstgattung eroberte, hat auch die Kunst der Malerei tiefeingreifende Wandlungen erfahren. Das Tafelbild gewinnt von Geschlecht zu Geschlecht immer mehr an Bedeutung und nimmt die künstlerische Kraft immer ausschließlicher in Anspruch. Der Aufschwung der Tafelmalerei hängt mit der Umwandlung der Altaraufsätze in Altarschreine und Flügelaltäre zusammen. Zum Schmucke der Altäre verbanden sich gewöhnlich die Holzschnitzer mit den Tafelmalern. Während jene den Mittelschrein mit einem Reliefbilde füllten oder Rundfiguren in ihm aufstellten, blieben diesen die Flügel oder Türen überlassen. Die Aufgabe bedingte eine größere Zahl von Darstellungen; die ganze Passionsgeschichte, das Leben Marias oder die Hauptszenen aus dem Leben Jesu werden in kleinem Maßstabe auf zahlreichen Feldern dem Auge vorgeführt. Neben den Altären kamen allmählich auch selbständige Tafelbilder (Votivbilder) in Gebrauch; doch überwiegen in der ältesten Zeit bis tief in das 15. Jahrhundert, an Zahl wie an Bedeutung entschieden die Altäre.

Schon im Laufe des 14. Jahrhunderts kündigt sich in einzelnen leisen Zügen die neue Richtung, das Streben nach größerer Natürlichkeit, an. Die Trachten, die Bauten des Hintergrundes nähern sich der Gegenwart; an der Wiedergabe der Nebendinge merkt man die genauere Beobachtung des wirklichen Lebens. Der überlieferte Typus der Gestalten kann allerdings nicht so rasch gegen mannigfachere individuelle Formen ausgewechselt werden. Schlanke, gestreckte Verhältnisse, in den Gesichtszügen eine nicht ganz abgeklärte Mischung gemessenen Ernstes und feiner Zierlichkeit, in geraden Falten herabfallende Gewänder, feste, dunkle Umrisse, mit kräftigen Farben ausgefüllt, kehren regelmäßig in den Bildwerken des 14. und des beginnenden 15. Jahrhunderts wieder. Zuweilen wird die Schlankheit der Verhältnisse gemindert, in die

Gewandfalten mehr Bewegung und reicherer Wurf gebracht. Im ganzen und großen erscheint die Summe der gemeinsamen typischen Züge selbst in den Werken verschiedener Landschaften größer als jene der besonderen Eigenheiten.

Am raschesten gibt sich der Fortschritt im Kreise der Miniaturmalerei kund. Die Liebhaberei an Bilderhandschriften ergriff im 14. Jahrhundert die weltlichen Kreise. Blieben auch religiöse Bücher weitaus in der Mehrzahl, so änderte doch der Stand der Besteller, ihr

Fig. 6. Miniatur aus den **Livres d'heures** des Herzogs von Berry. Paris.

hoher Rang, ihre mehr profanen Neigungen den äußeren Charakter der Handschriften. Die Freude am Schmucke überwiegt das Interesse am Inhalte. Im Zusammenhange damit steht der Wechsel in den Personen, welche den Bilderschmuck besorgen. Die Miniaturen stammen nicht mehr aus den Schreibstuben der Klöster, sondern werden in den Werkstätten bürgerlicher Illuminatoren gewerbsmäßig geschaffen. Das persönliche Wesen der Maler, die Umgebung, in welcher sie lebten, der Wetteifer, der natürlich unter ihnen entstand, übten Einfluß sowohl auf die Auffassung, wie auf das technische Verfahren. An die Stelle kolorierter Federzeichnungen treten mit dem Pinsel in saftigen Deckfarben ausgeführte Gemälde. Alle Einzelheiten werden

sorgfältiger, naturgetreuer wiedergegeben, die Szenen reicher ausgemalt. In den burgundisch-französischen Landschaften nahm die Miniaturmalerei seit der Mitte des 14. Jahrhunderts den größten Aufschwung, und hier war es wieder der Bruder des Königs Karl V. von Frankreich, der Herzog von Berry (1340—1416), welcher leidenschaftlich Bilderhandschriften sammelte und

Fig. 7. Geburt der Maria. Aus den Grandes heures des Herzogs von Berry. Paris.

auch selber bei namhaften Künstlern (Jacquemart von Hesdin, Paul von Limburg und anderen) bestellte. Den reichsten Schmuck offenbaren die Gebetbücher (livres d'heures), in welchen wieder die Kalenderbilder den Malern zu landschaftlichen und architektonischen Schilderungen einen willkommenen Anlaß geben. Die einzelnen Monate erscheinen durch ländliche Beschäftigungen, die Heumahd, die Jagd, das Feldpflügen usw. (Fig. 6) versinnlicht. Aber auch die Randzeichnungen, die Initialen legen neben den Vollbildern von dem gesteigerten Natur-

sinne Zeugnis ab. Die Figuren und Gruppen bewegen sich frei, ihr Gebärdenspiel zeichnet sich durch Lebhaftigkeit aus, in der ganzen Auffassung nähern sich die dargestellten Szenen der unmittelbaren Gegenwart. Bemerkenswert ist vor allem die erfinderische Kraft und der humoristische Zug, welcher sich in den Randzeichnungen und Einrahmungen geltend macht (Fig. 7). Steht auch die burgundisch-französische Miniaturmalerei entschieden am höchsten, so zeigen doch auch die anderen nordischen Landschaften ein verwandtes Streben; namentlich das Ornament (Blumen, Ranken) holt sich immer ausschließlich die Anregungen aus der umgebenden Natur.

Von eigentlichen Kunstschulen, in dem Sinne, daß ein hervorragender Meister seine ganze Persönlichkeit einsetzt, ihre Spuren seinen Werken aufprägt und die jüngeren Genossen zur Nachfolge zwingt, kann im 14. und auch am Anfange des 15. Jahrhunderts nicht gesprochen werden. Was Schule heißt, ist in Wahrheit nur eine Gruppe. Als solche tritt uns zuerst die sogenannte Prager Malerschule entgegen. Der am französischen Hofe erzogene Kaiser Karl IV. sammelte Künstler verschiedener Nationalitäten um sich, ließ von ihnen Kirchen und Burgen mit Wandgemälden und Tafelbildern schmücken. Selbst Italiener (Tommaso da Modena und andere, vielleicht der italienischen Malerkolonie in Avignon angehörige Meister) wurden neben deutschen Künstlern, wie Nikolaus Wurmser aus Straßburg, vom Kaiser beschäftigt. Ein günstiges Geschick hat uns ein Beispiel dieser Hofkunst in der malerischen Wandausschmückung der königlichen Kapelle in der Burg Karlstein in Böhmen erhalten, wo der von Karl IV. besonders hochgeschätzte Maler Theodorich von Prag vor 1364 tätig gewesen ist (vergl. II, 374). Auch Hansastädte und Reichsstädte, wie Soest, Ulm und namentlich Nürnberg, welches seit dem 14. Jahrhundert zu gewerblicher Blüte und zu größerer Bedeutung im Handel emporstieg, erfreuten sich eifriger Kunstpflege. Hätten sich die Denkmäler in größerer Zahl erhalten oder wären die noch vorhandenen besser bekannt, so würde sich zeigen, daß keine deutsche Landschaft der Maler und Schnitzer völlig entbehrte, daß überall der überlieferte Typus im Anfange des 15. Jahrhunderts der Auflösung und der Umwandlung in eine natürliche, mannigfaltigere Auffassung entgegenging.

Fig. 8. Mittelbild vom Klarenaltar. Köln, Dom.

Ein wenigstens etwas deutlicheres Bild der Kunstentwickelung bietet uns nur die alte rheinische Hauptstadt Köln. Hier herrschte schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ein reger Betrieb in der Malerei, und alle Anzeichen weisen darauf hin, daß eine starke Künstlerpersönlichkeit bahnbrechend und stilbildend gewirkt hat. Der Chronist von Limburg an der Lahn preist in einer Nachricht von 1380 einen Meister Wilhelm in Köln als „den besten

Maler in deutschen Landen", und auch urkundlich ist ein Meister Wilhelm von Herle in Köln 1358—1378 nachweisbar. Die kargen Reste von Wandgemälden im Rathaussaale zu Köln, welche Meister Wilhelm von Herle früher zugeschrieben wurden, klären uns über seine künstlerischen Eigenschaften zwar nicht genügend auf; wir sind aber gewiß zu der Annahme berechtigt, daß die kölnischen Bilder vom Schlusse des 14. und aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts seinen Einfluß bekunden und seiner Richtung sich anschließen. Nach ihm scheint Hermann Wynrich von Wesel, sein Schüler und Ateliernachfolger († 1414), der Schöpfer des Kruzifixus mit Heiligen in der Sakristei von St. Severin, die Führerschaft in der kölnischen Schule eingenommen zu haben. In den größeren Altarwerken, z. B. in dem

Fig. 9. Mitteltafel des Kölner Dombildes. Von Stephan Lochner.

sogenannten Klärenaltare im Kölner Dom (Fig. 8) überwiegt noch der überlieferte Typus: die dünnen Leiber, die hageren Arme, die geraden, langen Falten. Man erkennt deutlich, das ruhige Situationen den Malern besser gelingen, als leidenschaftlich bewegte Szenen, die Jugendgeschichte Christi der Phantasie näher steht als die Passion. In kleineren Tafelbildern, wie in der Veronika in der Münchener Pinakothek, in dem Triptychon im Museum zu Köln (Farbentafel I), dessen Mittelstück die Madonna mit dem Christuskinde auf dem Arm und einer Wickenblüte in der Linken darstellt, gesellt sich zur Lieblichkeit des Ausdruckes und zu kräftigen Formen auch schon ein schärferer Blick für die Eigenheiten der rheinischen Volksart. Durch die Kopfform und besonders die (rundliche) Stirnbildung, die wenig fleischigen Körperformen, die platte Brust, unterscheiden sich altkölnische Gemälde sofort von den Werken anderer Landschaften.

Der hervorragendste kölnische Maler in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist und bleibt der Schöpfer des Dombildes: Stephan Lochner. In welchem Verhältnis steht er zur

älteren Lokalschule? Er ist ein zugereister Mann, stammt aus Meersburg am Bodensee und ist erst in seinen reiferen Jahren (1442—1451) in Köln nachweisbar. Seiner Kunstweise nach darf man ihn dennoch nicht als einen Fremden betrachten. Diese weist zwar auf eine neue Zeit hin; aber wie nahe sie gleichwohl der Art des Meisters Wilhelm steht, empfindet man deutlich, wenn man sie mit den von namenlosen Malern der Folgezeit herrührenden zahlreichen Bildern vergleicht, die augenscheinlich fremden, und zwar niederländischen Einfluß bekunden. Sein Hauptwerk, der in einer Chorkapelle des Kölner Domes bewahrte Flügelaltar, zeigt bei geschlossenen Flügeln die Verkündigung, bei geöffneten im Mittelbilde die Anbetung der Könige (Fig. 9), auf den Flügeln die heil. Ursula mit ihrem Gefolge und den heil. Gereon mit seinen Kriegsgenossen (Fig. 10), welche gleichfalls zur Anbetung des Christkindes pilgern. In den schlanken Fingern, den dünnen Armen der Madonna klingt noch die alte Schule nach; dagegen weisen die volleren, rundlichen Züge des Madonnengesichtes, die porträtartige Wirkung der Männerköpfe, die fleißige, treue Nachbildung der Kleiderstoffe und des Schmuckes auf eine schärfere Beobachtung der äußeren Erscheinungsformen hin, deren Darstellung freilich, wie die ungelenken Bewegungen zeigen, noch auf mannigfache Schwierigkeiten stieß. Die Zahl der Tafelbilder, die sich der Weise des Meisters Stephan anschließen, ist sehr groß. Ihm selbst wird die Madonna im Rosenhag im Kölner Museum, ein Juwel an zierlicher Ausführung, hellstrahlender Farbenpracht und poetischer Stimmung, zuzuschreiben sein (Fig. 11), ebenso die große, hoheitsvolle „Madonna mit dem Veilchen“ im erzbischöflichen Museum zu Köln und wenigstens das Mittelbild von einem Altar aus der Laurentiuskirche (Jüngstes Gericht im Kölner Museum), dessen einzelne Teile wir in verschiedenen Sammlungen mühsam zusammensuchen müssen. Übrigens hält es schwer, die Hände einzelner bestimmter Künstler aus dieser Zeit zu erkennen und zu verfolgen, da die Verschiedenheit der Aufgaben, die derselbe Künstler zu lösen hatte — große und kleine, nackte und bekleidete, ruhige und bewegte Figuren — seine Begabung oft in verschiedenem Lichte erscheinen läßt, und die Zeit der völligen Entwickelung der Kunstmittel noch nicht gekommen war. Das sieht man an dem Laurentiusaltar, auch an dem

Fig. 10. Der heil. Gereon mit Gefolge. Rechter Flügel des Kölner Dombildes. Von Stephan Lochner.

Heisterbacher Altar in der Pinakothek zu München, in welchem die Flügelbilder mit Darstellungen aus dem Leben Jesu nur eine geringe Naturkenntnis verraten und die (auch sonst in Köln häufigen) Heiligenfiguren durch ihre Eintönigkeit den Vergleich mit einer gemalten Litanei wachrufen.

Sieht man von Meister Stephan ab, so kann den kölnischen Malern keineswegs ein entschiedener Vorrang vor den Künstlern in anderen deutschen Landschaften eingeräumt werden. So offenbart Meister Konrad von Soest, im Anfange des 15. Jahrhunderts, in seinen Gemälden (Kreuzigung aus Warendorf in Münster) einen kräftigeren Formensinn. Ein Breit-

Fig. 11. Madonna im Rosenhag. Von Stephan Lochner. Köln, Museum.

bild von ihm mit verschiedenen Szenen aus dem Leben Jesu in der Pfarrkirche zu Niederwildungen, vom Jahre 1405, ist besonders bemerkenswert als das älteste mit Jahreszahl und Namen bezeichnete deutsche Tafelbild. Auch die Werke, die sich in Nürnberg erhalten haben, wie z. B. der Imhofer Altar in der Lorenzkirche aus den Jahren 1418—1422 (Krönung Mariä mit zwei Aposteln und den kleinen Figuren der Donatoren), zeigen ein genaueres Eingehen auf die Natur, in den Maßen namentlich ein entschiedenes Streben, würdevolle, stattliche Charaktere zu schaffen. Der Pähler Altar im Münchener Nationalmuseum, gewiß nicht allzuweit von dem ursprünglichen Aufstellungsorte (Pähl bei Weilheim in Oberbayern) geschaffen, welcher im Mittelbilde die Kreuzigung (Fig. 12), auf den Flügeln die heil. Barbara und den Täufer zur Darstellung bringt, überrascht durch den tiefen Ausdruck der

Köpfe und erfreut durch die helle, klare Färbung. Ein kleines Bild, im Privatbesitze in Wien (Fig. 13), erscheint vortrefflich geeignet, uns über die in Mitteldeutschland (Nürnberg?) herrschende Richtung aufzuklären. Der Gegenstand der Darstellung ist dem altgewohnten Gedankenkreise entlehnt, die Auffassung aber, trotz der noch sehr mangelhaften Formen, bereits vollständig

Fig. 12. Mittelbild des Pähler Altars. München, Nationalmuseum.

aus einer neuen Welt geschöpft. Das Bild der heil. Sippe verwandelt sich in eine fröhliche Familienszene. Maria spinnt, Elisabeth haspelt Garn, die beiden Kinder aber zu ihren Füßen sind über ihrem Brei in Streit geraten. Zu einer solchen weltlichen Auffassung war in dem streng kirchlichen Köln kein Raum. Aber schließlich blieben doch alle deutschen Städte, wie die nordischen Landschaften überhaupt, in der künstlerischen Entwickelung gegen die Niederlande zurück.

Fig. 13. Maria und Elisabeth. Nürnberger Schule. Wien, Privatbesitz (vgl. S. 15).

2. Die niederländische Malerei im fünfzehnten Jahrhundert.

Noch ist es nicht vollständig gelungen, die Wurzeln der altniederländischen Kunst mit der wünschenswerten Schärfe bloßzulegen. Die Miniaturen, welche in den Niederlanden im 14. Jahrhundert gemalt wurden und bis nach Paris ihren Markt fanden, zeigen zuweilen einen feiner ausgebildeten Formensinn, ja, in den zu Anfang des 15. Jahrhunderts für den Herzog von Berry hergestellten „Heures de Turin" eine so verblüffende Vollendung in der Naturwiedergabe und so viel Berührungen mit den frühesten Werken der van Eyck, daß man da den unmittelbaren Ausgangspunkt der niederländischen Malerei zu fassen meint (Fig. 14). An den Skulpturen des späten Mittelalters, wie an dem Mosesbrunnen des Claux Sluter in Dijon (s. II, S. 359), ferner an den Grabstatuen, von welchen besonders Tournay beachtenswerte Beispiele bietet, beobachtet man eine engere Anlehnung an die wirkliche Natur, nicht selten, wie in dem Faltenwurfe, auf Kosten der Schönheit. Die eigentlichen Wurzeln des wunderbaren Aufschwunges der niederländischen Malerei liegen gewiß viel tiefer und gehen noch viel weiter zurück. Die Natur des Landes und des Volkes bereiteten gleichmäßig der Kunstpflege einen günstigen Boden. Die reichen Wolkenbildungen, die dunstige Luft in der Nähe des Meeres schärften das Auge für das Licht- und Farbenspiel in der Natur; der rege Handelsverkehr vermehrte die Anschauungen, erweiterte den geistigen Horizont; die Stammesmischung, die enge Berührung der romanischen und germanischen Welt führten dem Volke die guten Eigenschaften beider Rassen zu, machten es leichtlebig, formgewandt, ohne ihm die gemütliche Tiefe zu rauben.

Die großen Verhältnisse gaben auch der Phantasie einen freien Flug und wehrten ihr das Kleben am Kleinen und Engen. Die Richtung der Phantasie wurde aber durch die stolze Freiheitsliebe und den Genußsinn der Bürger unabänderlich bestimmt. In bürgerlichen Kreisen fanden die Künste die eifrigste Pflege, den hier herrschenden Neigungen mußten sie naturgemäß

huldigen. Die Prachtliebe der burgundischen Fürsten, unter deren Herrschaft die Niederlande 1384 kamen, bewies sich wenigstens in zweiter Linie auch den bildenden Künsten förderlich. Schließlich bestimmte aber doch eine hervorragende Persönlichkeit und eine Umwälzung in der Maltechnik das Schicksal der niederländischen Kunst. Die Erfindung der Ölmalerei durch Hubert van Eyck macht in der Tat Epoche in der Kunstübung der neueren Zeiten, und ihr danken die Niederländer die von den Zeitgenossen bewunderte und beneidete Blüte ihrer Malerei im 15. Jahrhundert.

Fig. 14. Wilhelm IV. von Holland (?). Miniatur aus den „Heures de Turin".

Die Sitte, Farben mit Öl zu mischen und zu binden, war zwar längst, z. B. bei der Bemalung der Skulpturen, in Übung. Die herrschende Technik in der Tafelmalerei war aber ein schichtenweise erfolgendes Auftragen der Farben auf die Bildfläche, so daß man die Untermalung erst trocknen ließ, ehe man die feineren Lichter und Schatten, die Halbtöne, aufsetzte. Die Farben wurden mit harzigen Stoffen, auch mit Feigenmilch oder Honig verrieben, für jeden einzelnen Ton fertig gemischt auf die Tafel mit feinem Pinsel aufgetragen. Jetzt aber wurden die mit Öl verriebenen Farben flüssig aufgesetzt, die Töne auf der Tafel selbst ineinander verschmolzen und dadurch eine ungleich feinere Abstufung der Töne und zugleich eine große Durchsichtigkeit des Kolorits, die Möglichkeit der Abrundung, des Ineinanderfließens der Farben, wie

in der Natur, erreicht. So allein konnte man den Schein der wirklichen Dinge in der Malerei treu wiedergeben; so fand der im niederländischen Volke ruhende Trieb, sich an dem Glanze und dem Schmucke des wirklichen Lebens zu erfreuen, dieses auch in Bildern zu verherrlichen, mit der Natur selbst in der Wahrheit der Schilderung zu wetteifern, einen vollkommenen Ausdruck.

Fig. 15. Flügelbild vom Genter Altar (obere Reihe). Berlin, Museum.

Daß zuerst Hubert van Eyck diese Malweise eingeführt, unterliegt keinem Zweifel, und ebenso ist das überlieferte Datum seiner Erfindung, 1410, von der Wahrheit gewiß nur wenig entfernt. Über die Lebensverhältnisse des merkwürdigen Mannes sind wir nur ganz dürftig unterrichtet. Er war in Maaseyck, nördlich von Maestricht, um das Jahr 1366, wie gewöhnlich angegeben wird, geboren und ließ sich mit seinem viel jüngeren Bruder Jan in Gent nieder, wo er mit vollständiger Sicherheit erst 1424 nachgewiesen werden kann. Er lebte hier als angesehener Maler und empfing von einem reichen Patrizier, Jodokus Vyd, den Auftrag, in dessen Familienkapelle in St. Bavo eine Tafel zu malen. Das ist der weltberühmte Genter Altar, das größte Werk der ganzen Schule. Hubert starb bald nach dem Beginne der Arbeit 1426, das Werk wurde von seinem Bruder Jan fortgesetzt und 1432 vollendet. Der Genter Altar, dessen Bestandteile gegenwärtig an mehreren Orten (Gent, Berlin, Brüssel) zerstreut aufbewahrt werden, ist ein Flügelaltar mit doppelten Flügeln. Werden diese geöffnet, so erblickt man in der oberen Hälfte in lebensgroßen Gestalten Gottvater mit der Jungfrau Maria und dem Täufer, mit singenden und musizierenden Engeln (Fig. 15), und auf den äußersten schmäleren Tafeln das erste Elternpaar (Fig. 16 und 17). In den Gestalten Adams und Evas sowie in den Engeln tritt die Naturbeobachtung schärfer zutage als in den mittleren Figuren, in welchen der Künstler vor allem die Hoheit und Würde auszudrücken strebte; doch läßt die Behandlung der Gewänder, die Malerei der Kleinodien auch hier das

sorgfältigste Naturstudium erkennen. Die untere Mitteltafel (Fig. 18) schildert die Anbetung des Lammes. Von knieenden Engeln verehrt, steht es auf einem Altar; vor ihm im Vordergrunde erhebt sich der Brunnen des Lebens, zu dessen Seiten rechts die Apostel und die Vertreter der christlichen Gemeinde, links die Propheten des alten Bundes und heidnische Dichter und Denker sich zur Andacht versammelt haben. Dem Schauplatze des Opfers strömen auf den vier Flügelbildern noch andere Scharen mit heiligem Eifer zu: links Gruppen stattlicher Reiter (Fig. 19), rechts Büßer, Einsiedler und Pilger (Fig. 20), unter denen der riesige Christophorus hervorragt. Bei geschlossenen Flügeln sehen wir die Verkündigung (Fig. 21 u. 22) mit einem reizenden Ausblicke auf eine Genter Straße und die Porträts der Stifter, des Jodokus Vyd und seiner Gattin, von den Schutzpatronen der Kirche, dem Täufer und dem Evangelisten Johannes begleitet. — Den Anteil der beiden Brüder an dem Werke scharf abzugrenzen, ist eine noch ungelöste Aufgabe. Die Komposition selbst gehört jedenfalls dem älteren Bruder an. Die Ausführung ist nicht einheitlich. So schließt z. B. die Landschaft auf dem Hauptbilde mit der Anbetung des Lammes in den Linien nicht richtig an die Landschaften der Flügelbilder an und zeigt in sich selbst außerdem zwei verschiedene Horizonte. Es würde aber gewagt sein, aus diesen Umständen im einzelnen zu bestimmen, wo Hubert die Arbeit verlassen und Jan sie wieder aufgenommen hatte. Bewundernswert ist auf dem Mittelbilde wie auf den Flügeln die klare Anordnung der Gruppen, überaus lebensvoll die Reiterschar gemalt, auch der landschaftliche Hintergrund mit feinem Sinne für die Natur und mit sichtlicher Liebe geschildert.

Fig. 16. Adam. Vom Genter Altar. Brüssel.

Fig. 17. Eva. Vom Genter Altar. Brüssel.

Der Lebenslauf Jan van Eycks liegt klarer vor. Im Jahre 1422 finden wir ihn im Gefolge Johanns von Bayern im Haag; nach dessen Tode trat er 1425 in die Dienste Philipps

des Guten von Burgund, der ihm mannigfache Huld erwies und ihn auch wiederholt auf Reisen (z. B. bei der Werbung um die Hand einer portugiesischen Prinzessin 1428 nach Lissabon) aus=

Fig. 18. Anbetung des Lammes. Untere Mitteltafel des Genter Altars. Von Hubert und Jan van Eyck. Gent, St. Bavo.

schickte. Seinen gewöhnlichen Wohnsitz hatte Jan van Eyck in Brügge. Doch war er auch in Lille und Cambray kürzere oder längere Zeit tätig. In Brügge starb er 1441. Der glänzenderen äußeren Stellung entsprechend erscheint das erhöhte Selbstgefühl, das sich in der häufigen

Namensbezeichnung auf seinen Bildern kundgibt. Er ist aus dem Kreise der bürgerlichen Handwerker getreten. Reichtum und Tiefe der Phantasie zeichnen seine Bilder nicht aus. Das Vor-

Fig. 19. Zug der Fürsten.
Linker unterer Flügel des Genter Altars.
Berlin, Museum.

Fig. 20. Zug der Pilger.
Rechter unterer Flügel des Genter Altars.
Berlin, Museum.

trefflichste leistet er im Porträtfache, wodurch sich auch vielleicht die Gunst, die er in höfischen Kreisen genoß, erklärt. Selbst in religiösen Schilderungen sind die Porträtfiguren der besser

Teil, so z. B. in der Madonna mit dem Kanzler Rollin (Fig. 23) in Paris. Porträte von der Hand Jan van Eycks, teils beglaubigt, teils aus stilistischen Gründen ihm zugeschrieben, besitzen die Galerien in Berlin (Mann mit den Nelken [Farbendruck II]), Leipzig, Wien, Brügge, Akad. (Porträt seiner Frau), London (Tuchhändler Arnolfini und seine Braut). Das letztgenannte streift bereits an eine genremäßige Auffassung (Braut und Bräutigam stehen in einem schmucken

Fig. 21 u. 22. Verkündigung. Äußere Flügelbilder (obere Reihe) des Genter Altars. Berlin.

Zimmer und reichen sich zum Bunde die Hände), und in der Tat werden uns von den Chronisten förmliche Genrebilder Jan van Eycks, z. B. eine Badestube, beschrieben. Zahlreich sind seine Madonnenbilder, einzelne, im kleinsten Maßstabe ausgeführt, wie die Madonna in Dresden, in bezug auf Feinheit der Malerei, Durchsichtigkeit des Lufttones, treffliche Perspektive wahre Juwelen der Kunst. Nur mit dem Madonnentypus kann man sich nicht immer befreunden; auch das Brüchige der Gewänder befremdet vielfach das Auge des Betrachters.

Die Eindrücke, welche man von den selbständigen Schöpfungen Jan van Eycks empfängt,

Der Mann mit den Nelken.

Von Jan van Eyck. Berlin.

Zu Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 7. Aufl., Bd. IV.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

bereiten, wenn man von dem großen Genter Altarwerke herkommt, eine nicht geringe Überraschung. Jan steht vollständig auf dem neuen Boden, er hat mit den überlieferten Traditionen gänzlich gebrochen und kennt als Ziel durchaus nur die lebendige Naturwahrheit. Existenzen, welche sich ihrer Natur nach über die unmittelbare Wirklichkeit erheben, erscheinen ihm wenig verständlich; er kleidet sie in die gewöhnlichen Formen, fühlt sich aber dabei doch mehr beengt, als bei der Wiedergabe einfacher Bildnisse. Seine volle Kunst zeigt er, von den unerbittlich wahren Porträtköpfen abgesehen, in der Schilderung der Innenräume, der Ausblicke auf Straßen-

Fig. 23. Madonna mit dem Kanzler Rollin. Von Jan van Eyck. Paris.

fluchten und der ganzen Gerätewelt. Welches Leben weiß er den unscheinbarsten Gegenständen durch die Farbe einzuhauchen, wie glänzen und blinken die Kronleuchter und Metallspiegel, wie anheimelnd wirken die geputzten Stuben und zierlichen Hallen, welches bunte Gewimmel herrscht in den reinlichen Straßen! Man sehe daraufhin z. B. die (unvollendete) heil. Barbara im Antwerpener Museum aus dem Jahre 1437 (Fig. 24) an. Die Heilige, mit aufgelösten Haaren und im weiten, faltigen Mantel, sitzt vor einem Turme und blättert nachdenklich in einem Buche. Weder Anmut noch tiefere innere Empfindung kann man der Gestalt zusprechen. Aber wie fest und sicher ist sie gezeichnet, wie naturwahr sind Haare und Hände wiedergegeben! Nun aber das reiche Leben auf dem hinteren Plane. Emsig tummeln sich zahlreiche Bauleute,

geschwätzig begrüßen sich die Nachbarinnen; weithin dehnt sich die, wie auch sonst häufig, mit Kirchen, einer Windmühle usw. ausgestattete Landschaft aus. Jan malt, was dem Auge gefällt, den Sinn erfreut, die Geschicklichkeit des Künstlers anstaunen läßt. Die Freude an der

Fig. 24. Heilige Barbara. Von Jan van Eyck. Antwerpen, Museum..

äußeren Erscheinungswelt lebt in ihm am mächtigsten. Von einem hoch ausgebildeten Farbensinne unterstützt, im Besitze einer Technik, welcher man das Mühevolle der Arbeit gar nicht anmerkt, beseelt und verklärt Jan, wie kein Maler neben ihm und nur wenige nach ihm, die menschliche Umgebung. Die spätere Richtung der niederländischen Kunst ist bei ihm schon deutlich vorgebildet.

So lange Jan van Eyck lebte, verdunkelte sein Ruhm alle anderen Maler. Erst nach seinem Tode traten mehrere, die man früher alle als seine Schüler bezeichnete, in den Vordergrund; so **Petrus Cristus** in Brügge, in den Jahren 1444—1472 erwähnt, dessen heil. Eligius (Privatbesitz in Köln) uns in Gestalt eines in seiner Werkstätte tätigen Goldschmieds vorgeführt wird und damit wieder die Vorliebe der altflandrischen Maler, religiöse Darstellungen mit lebensfrischen Zügen auszustatten, beweist. Hauptwerke von ihm sind eine Madonna mit Heiligen im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. und zwei Flügelbilder mit der Verkündigung (Fig. 25), der Geburt Christi (Fig. 26) und dem Jüngsten Gericht im Berliner Museum. **Hugo van der Goes** aus Gent wird gleichfalls den Schülern Jan van Eycks zugezählt. Über sein äußeres, wenig erfreuliches Leben — er zog sich im Alter in ein Kloster zurück und starb im Wahnsinne 1482 — besitzen wir ziemlich gute Kunde, wenig wissen wir über seinen inneren Entwickelungsgang.

Fig. 25. Die Verkündigung. Von Petrus Cristus. Fig. 26. Die Geburt Christi. Von Petrus Cristus.
Berlin, Kgl. Galerie.

Ein einziges Werk von ihm ist gut beglaubigt: die im Auftrage des florentiner Kaufherrn Tommaso Portinari gemalte Altartafel, welche aus dem Hospital S. Maria nuova in Florenz in die Uffizien gekommen ist. Das Mittelbild (Fig. 27) stellt die Anbetung der Hirten dar, auf den Flügeln ist die Familie des Stifters mit den Schutzpatronen in reich belebter Landschaft geschildert. Es ist eine Glanzleistung an packendem Realismus, an Originalität und Größe der Auffassung und an meisterlicher Technik; kein Wunder also, daß das Werk bei seiner Ankunft in Florenz um 1480 die italienischen Künstler überraschte und im Schaffen Ghirlandajos, Pieros di Cosimo und anderer so merkliche Spuren hinterließ.

Nach Jan van Eyck hat kein Maler einen so weitreichenden Ruhm erworben wie **Rogier van der Weyden** oder, wie er auch genannt wurde, Rogier de la Pasture. In Tournay geboren und bei der dortigen Malerzunft 1426 als Lehrling eingeschrieben, befand sich Rogier bereits 1436 in fester und angesehener Stellung als Stadtmaler in Brüssel. Bei Gelegenheit des römischen Jubiläums 1450 machte er eine Reise nach Italien, wo er von dem Markgrafen von Ferrara und von dem alten Cosimo Medici Aufträge erhielt. Auch in seiner Heimat er-

freute er sich der ausgebreitetsten Kundschaft. Er schmückte das Brüsseler Rathaus mit vier großen Leinwandbildern, in welchen Beispiele strenger Gerechtigkeit, ihre Ausübung durch Kaiser Trajan, der den Auszug in den Krieg unterbricht, um einer armen Witwe Recht zu sprechen, ihr Walten durch einen mittelalterlichen Fürsten (Herkenbald), welcher den verbrecherischen Neffen mit eigener Hand tötet, den Bürgern zur Mahnung vorgeführt werden. Von den Bildern ist keins mehr vorhanden. Ob nach ihrem Muster die häufig, auch auf Teppichen (Bern), wiederkehrenden Darstellungen der Gerechtigkeitspflege gefertigt wurden, bleibt ungewiß. Nur die Tatsache steht fest, daß sie ein beliebter Schmuck der Rathäuser wurden und dafür geradezu eine typische Geltung gewannen.

Fig. 27. Die Anbetung der Hirten. Von Hugo van der Goes. Florenz, Uffizien.

Im Gegensatze zu Jan van Eyck treffen wir bei Rogier selten auf selbständige Porträts, obgleich er ebenfalls seinen Werken zahlreiche Bildnisse einverleibte; desto größer ist die Zahl seiner Kirchen- und Andachtsbilder. Er arbeitete für Kirchen in Löwen, für das Hospital in Beaune (Jüngstes Gericht), für die Kirche der neugegründeten Stadt Middelburg (Flügelaltar mit Christi Geburt, jetzt in Berlin), für die Kirche S. Aubert in Cambray (wahrscheinlich in dem dreiteiligen Altare in Madrid: Kreuzestod mit Sündenfall und Jüngstem Gericht, erhalten) für die Abtei Ambierle bei Rouen (die Flügel des geschnitzten Mittelschreines stellen die Donatoren mit ihren Patronen dar). Dieser Reihe muß auch das mittelgroße, dreiteilige Bild der „sieben Sakramente" im Antwerpener Museum, ein Wunderwerk für die Zeit in Hinsicht der

Fig. 28. Anbetung der drei Könige. Von Rogier van der Weyden. München, Pinakothek.

Fig. 29. Kreuzabnahme. Von Rogier van der Weyden. Madrid, Prado.

Linearperspektive, hinzugezählt werden. Unter den kleinen Hausaltären ragen die beiden in Berlin bewahrten besonders hervor, beide aus der Frühzeit des Künstlers. Das eine dieser Altärchen, aus Miraflores in Spanien (1445, frühestes datiertes Werk), schildert drei Begegnungen Marias mit Christus: bei der Geburt, nach dem Tode und nach der Auferstehung; das andere stellt die Geburt Johannis, die Taufe Christi und die Enthauptung des Täufers dar. Rogiers Tod fällt in das Jahr 1464. Neben dem herkömmlichen Bilderkreise, thronenden

Fig. 30. Der h. Lukas, die Madonna malend. Von Rogier van der Weyden. München, Pinakothek.

Madonnen, von Heiligen umgeben, Dreikönigsbildern, wie z. B. jenem in München mit den Porträts des knieenden Herzogs Philipp des Guten und des den Hut abziehenden Herzogs Karl des Kühnen (Fig. 28), tauchen bei Rogier auch neue Bildmotive auf: das jüngste Gericht, die besonders berühmte, in mehreren Wiederholungen oder Kopien vorkommende Kreuzabnahme (Fig. 29), die Grablegung. Seine Phantasie neigt entschieden zum Dramatischen, Pathetischen; sein Formensinn, an dem Studium der Steinskulpturen, die er gern als Rahmen auf seine Gemälde überträgt, gebildet, hat einen Zug zum Harten, Derbnaturalistischen. Scharf, wie seine Körper gezeichnet sind, erscheinen sie auch beleuchtet. Bis zur feinsten Einzelheit tritt

alles deutlich vor unsere Augen; bis in die fernsten Straßen (der heil. Lukas als Maler der Madonna in München, Fig. 30) gestattet er uns einen klaren Einblick.

Einige Bilder, die früher unter seinem Namen gingen, sich aber durch ein eigentümliches Kolorit, eine weiche Modellierung mit mannigfacher Abstufung der Schlagschatten auszeichnen, werden jetzt einem Maler zugeteilt, der nach den im Städelschen Institut bewahrten Flügelbildern eines aus dem Zisterzienserkloster Flemalle bei Lüttich stammenden Altars als der Meister von Flemalle benannt wird, während er vordem nach der Besitzerin eines Triptychons seiner Hand als Meister des Merode-Altars bezeichnet wurde. Außer den fast lebensgroßen Gestalten des Flemaller Altars, der Madonna und der heil. Veronika, nebst dem die Dreieinigkeit darstellenden, grau in grau gemalten äußeren Flügelbilde (Gottvater mit dem Körper Christi in den Armen und der Taube auf Christi Schulter) bewahrt das Städelsche Institut ein Bruchstück von einem großen Flügelaltar, das den reuigen Schächer am Kreuze zeigt und von den unter dem Kreuze stehenden Männern noch die Oberkörper sehen läßt. Ausdrucksvolle Köpfe, in denen sich der seelische Vorgang spiegelt, gutes Verständnis für den anatomischen Bau des menschlichen Körpers bei ungemein sorgfältiger Behandlung des Stofflichen (z. B. des durchscheinenden Schweißtuches der heil. Veronika) lassen in dem Meister einen der bedeutendsten Abkömmlinge der Genter Schule erkennen. Seine Blütezeit ist annähernd aus dem Umstande zu bestimmen, daß auf dem linken Flügel eines seine Hand verratenden Altarwerkes (nebst dem rechten im Prado zu Madrid; [Fig. 31] das Mittelbild fehlt) mit dem Namen des Stifters, Heinrich Werl aus Köln, auch die Jahreszahl der Stiftung, 1438, angegeben ist.

Fig. 31. Johannes der Täufer mit dem Kanonikus Heinrich Werl. Vom Meister von Flemalle. Madrid, Prado.

Zweifellos stand Rogier in den Augen der Zeitgenossen ebenso hoch, wenn nicht höher, als Jan van Eyck, wenn er auch dessen satte, warme Färbung und treffliches Helldunkel nicht erreichte. Kein flandrischer Meister übte auf das jüngere Geschlecht einen so großen Einfluß wie Rogier. Aus seinen Werken schöpften einzelne deutsche Maler die wichtigsten Anregungen; seiner Schule entstammten mehrere heimische Meister. Von Dirk Bouts wird es aus stilistischen Gründen vermutet, in bezug auf Memling durch alte Nachrichten bestätigt.

Fig. 32. Johannes der Täufer. Von Dirk Bouts. Flügel des Mechelner Altars. München.

Dirk Bouts stammt aus Haarlem, wo die Malerei, ähnlich wie in den flandrischen Städten Brügge und Gent, einen Hauptsitz hatte. Er kam um das Jahr 1450 nach Löwen, wo er nach reicher Wirksamkeit 1475 verstarb. Manche Züge in seinen Bildern erinnern an Rogier, wie die eckige, derbe Zeichnung, die geringe Auswahl unter den Naturmodellen, so daß auch grobe, wenig anmutende Gestalten verkörpert werden, der kräftige, naturwahre Ausdruck. Im Kolorit weicht er aber von seinen Vorgängern merklich ab. Seine Farben sind satt und tief, dabei leuchtend, namentlich sein Rot und Grün. Darin übertrifft er Rogier. Er ist eben Holländer. Als sein Hauptwerk gilt der große, jetzt zerstreute Altar in der Peterskirche zu Löwen aus dem Jahre 1466. Die Flügel, alttestamentische Speisungen als Vorbilder des Abendmahles und der Kommunion schildernd, werden in München (Melchisedek, Mannalese) und in Berlin (Passah, Speisung des Elias durch einen Engel) bewahrt; das Mittelbild befindet sich an der ursprünglichen Stelle. Für den Rathaussaal in Löwen waren 1468 bei ihm zwei „Gerechtigkeitsbilder" mit lebensgroßen Darstellungen aus der Legende des Kaisers Otto III. bestellt worden, die sich jetzt in der Brüsseler Galerie befinden. Auch in diesen Gemälden bewährt er sich als ein vortrefflicher Kolorist und gibt sein bestes in den porträtmäßigen Köpfen, vergreift sich aber auffällig in den Proportionen, die er viel zu lang nimmt, und verrät deutlich, daß eine dramatische Gestaltung eines Vorganges nicht in seiner Kraft liegt. Einem anderen Werke fehlt die äußere Beglaubigung; doch sichert ihm die stilistische Verwandtschaft das Recht, den

Schöpfungen Dirks beigezählt zu werden. Das ist die Anbetung der drei Könige, mit Johannes dem Täufer und Christophorus als Flügelbildern, in der Münchener Pinakothek. Die Anordnung der Szene, die Charakteristik der Gestalten unterscheidet sich nicht wesentlich von der in der Nachbarschaft, in Brüssel und Brügge, üblichen Weise, nur daß die Auffassung noch bürgerlicher uns anmutet, in den Kopftypen ein harter, weniger beweglicher Zug leicht vorwaltet. Wirft man aber einen Blick auf die blumenreiche Wiese am Bache im Flügelbilde des Täufers (Fig. 32), auf die finstere Schlucht, welche Christophorus durchschreitet und die sich nach hinten in ein von der Morgensonne erhelltes Flußgelände öffnet, so erkennt man das liebenswürdige Naturgefühl und den hochausgebildeten Sinn für stimmungsvolle landschaftliche Schönheit, welche Dirk aus seiner holländischen Heimat mitgebracht hatte. Haarlem rühmt schon der alte Karel van Mander, der niederländische Vasari, als den Ort, wo die „beste Manier" der Landschaftsmaler geübt werde.

Aus Haarlem stammen noch zwei hervorragende Meister: Albrecht van Ouwater, von dem das Museum in Berlin das einzige sichere Bild besitzt, eine von Karel van Mander erwähnte Auferweckung des Lazarus; sodann Ouwaters Schüler, der frühverstorbene Gerrit van Haarlem oder Geertgen van Sint Jans, der in den Farben ein auffallendes lichtes Blond liebt und in den Typen an das Karikierte und das volkstümlich Komische streift. Von ihm besitzt das Rijksmuseum zu Amsterdam eine heil. Sippe (in einer perspektivisch gut gezeichneten gotischen Kirche), das k. k. Hofmuseum in Wien Teile eines größeren, durch den farbenreichen landschaftlichen Hintergrund ausgezeichneten Altarwerks, das Rudolfinum in Prag einen Flügelaltar.

Hans Memling, wahrscheinlich deutscher Abkunft und aus Mainz gebürtig, tritt uns urkundlich erst am Schlusse der siebziger Jahre, in Brügge seßhaft, entgegen. Seine selbständige Tätigkeit dürfte ein Jahr früher beginnen.

Fig. 33. Flügel des Danziger Altarbildes von Memling (?).

Das Anfangs- und Endglied seiner Kunst bilden das berühmte Jüngste Gericht in der Marienkirche zu Danzig (Fig. 33), bereits 1473 von einem Danziger Kaperschiffe erbeutet, und der mächtige Flügelaltar im Dom zu Lübeck, mit der Kreuzigung als Mittelbild, der das Datum 1491 trägt. Das Mittelbild ist jedoch nicht gut genug ausgeführt, um dem Meister zugeschrieben zu werden; selbst die Erfindung wird kaum in allen ihren Teilen als Memlings Arbeit gelten können. Vortrefflich aber sind die vier Heiligen auf den Flügeln, große wirkungsvolle Männergestalten in kräftiger Färbung. Memlings Anteil an dem Danziger Altar ist nicht beglaubigt und wird deshalb angezweifelt. Das Urteil über den Meister wird am wenigsten von der Wahrheit abirren, wenn es sich auf die in seiner Heimat Brügge, insbesondere im Johannishospitale daselbst bewahrten, gut beglaubigten Gemälde stützt. Eine stattliche Reihe von Werken schuf er seit 1478 für das Hospital: einen Flügelaltar mit der Vermählung der heil. Katharina und Szenen aus dem Leben des Täufers und des Evangelisten Johannes. Auf einem der Innenflügel befindet sich die Geburt Christi (Fig. 34). Außerdem besitzt das Hospital noch einen anderen Altar mit der Anbetung der drei Könige, eine Doppeltafel mit der Madonna und dem sie verehrenden Stifter Martin von Nieuwenhove, einem stattlichen jungen Manne, welcher in der schmucken Wohnstube vor einem Betpulte kniet (Farbendruck III), und endlich den Ursulakasten, welcher in überaus feiner Ausführung in sechs Bildern die Legende der heil. Ursula erzählt (Fig. 35). Unter

Fig. 34. Geburt Christi.
Flügelbild vom Johannesaltar von Hans Memling. Brügge.

Madonna.

Von Hans Memling. Brügge, Johannisspital.

Martin van Nieuwenhove.

Von Hans Memling. Brügge, Johannisspital.

Zu Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 7. Aufl., Bd. IV.

Dreifarbendr. Förster & Bornes, Zwickau

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

den übrigen erhaltenen Werken begegnen wir noch mehreren reizvollen Darstellungen der thronenden Madonna mit Kind, bald im Kreise von weiblichen Heiligen, bald mit Stiftern und Engeln, z. B. in Chatsworth, Sammlung Devonshire, in Wien, k. k. Galerie und Liechtenstein, in Florenz, Uffizien, in der Berliner Galerie und im Louvre. In seiner Lust am Erzählen und im Vertrauen auf seine Feinmalerei und sein perspektivisches Geschick wagt er es auch, ganze Darstellungszyklen auf einer Tafel zu einem Gesamtbilde zu gruppieren, wie in der

Fig. 35. Der Ursulaschrein mit den Legendenbildern von Memling. Brügge.

Passion Christi (Turiner Galerie) und im Leben Mariä (Münchener Pinakothek). Als Porträtmaler erreicht er den Jan van Eyck nicht an überzeugender Charakteristik, aber besonders seine männlichen Brustbilder, z. B. in den Galerien von Antwerpen, Bergamo, Brüssel, Florenz (Uffizien und Pal. Corsini), im Haag, Köln (Oppenheim), Venedig (Akademie), gehören zu den besten Bildnissen der altniederländischen Schule. Die zusammenfassende Betrachtung lehrt Memling als einen Künstler kennen, der nur hinter Jan van Eyck zurücksteht. Ruhige Situationen gelingen ihm am besten; die Frauenköpfe zeigen auserlesenere Typen, als sie sonst in der alt-

niederländischen Schule vorkommen; seine Färbung glänzt durch vollendete Zierlichkeit und seinen Auftrag, sein lebendiger Natursinn läßt ihn die landschaftlichen Hintergründe reich mit bunter Staffage ausstatten.

Als Memling 1494 in Brügge starb, waren bereits drei Menschenalter seit dem Ausgange der niederländischen Malerei verstrichen. Die drei berühmtesten Namen: Jan van Eyck, Rogier und Memling bezeichnen ebensoviele Abschnitte der Entwickelung. An den Grundlagen, welche die Brüder Eyck geschaffen hatten, wurde nicht gerüttelt; ein Beweis, wie mächtig die Einwirkung der Altmeister gewesen war. Selbst in technischer Beziehung läßt sich kaum ein wesentlicher Fortschritt nachweisen. Die Farbenharmonie erleidet einzelne Wandlungen; die Töne werden bald zäher, bald flüssiger, bald tiefer, bald heller aufgetragen, die Mitteltöne und die Übergänge vom Lichte zum Schatten bei dem einen grauer, kühler, bei dem anderen wärmer gehalten. Im ganzen blieb aber das technische Verfahren unangetastet. Auch die Vorliebe für die täuschende Wiedergabe der äußeren Erscheinungswelt, des Hausrates, erhält sich. Das Gemach, in welchem Martin van Nieuwenhove bei Memling betet, ist den Eyckschen Putzstuben offenbar nachgebildet. Nur in dem Darstellungskreise und in der Empfindungsweise der Künstler tauchen tiefergehende Änderungen auf. Die symbolischen Beziehungen, der lehrhafte Charakter, welchen die Werke der älteren Generation (der Brunnen des Lebens in Madrid, die wiederholt vorkommenden sieben Sakramente) zuweilen offenbaren, sind dem jüngeren Geschlechte schon fremd geworden. Aber auch der pathetische, leidenschaftliche, in Rogiers Werken so deutlich wahrnehmbare Ton hallt nicht lange nach. Man möchte Rogier beinahe für einen Eindringling halten, welcher den gewohnten Gang der Schule plötzlich unterbricht. In der Tat gehört er auch einem anderen Volksstamme an, als die Mehrzahl der Genossen Eycks. Die Wiedergabe ruhiger Zustände und stiller Empfindungen gelingt den jüngeren Meistern am besten. Natürlich malen sie auf Bestellung auch Märtyrerszenen (Dirk Bouts in Löwen und Brügge), schildern das Leiden Christi, das Jüngste Gericht; wahrhaft heimisch aber sind sie doch nur in Bildern, in welchen die Handlung nicht mächtig wogt, von den Personen keine stärkere Erregtheit verlangt wird, einfach ruhige Empfindungen, ein still behagliches Dasein zur Darstellung gelangen. Damit hängt auch die veränderte Richtung des Formensinnes zusammen. Die Formen werden weicher, schmiegsamer. Während den älteren Meistern das Gebiet weiblicher Anmut und kindlicher Lieblichkeit oder Schalkheit vollkommen verschlossen ist, und sie sich nur in der Welt gereifter, erfahrener Männer frei bewegen, bemühen sich die jüngeren Maler, auch den weiblichen und kindlichen Reizen gerecht zu werden. In den Madonnen Memlings und den weiblichen Heiligen seiner Zeitgenossen ist ein entschiedener Fortschritt wahrnehmbar. Sie sind gefälliger von Antlitz, milder und mannigfacher im Ausdruck, frischer und jugendlicher in ihrem ganzen Wesen. Selbst im Kreise der Porträts macht man die gleiche Beobachtung. Die männlichen Bildnisse Jan van Eycks und seiner nächsten Umgebung zeichnen sich vor den Porträts Memlings durch eine größere Kraft aus; die Frauenbildnisse erscheinen erst bei den jüngeren Meistern mit voller Liebe und feinerem Verständnis für die weibliche Natur wiedergegeben; sie sind entschieden besser als die häufig schwächlichen Männerbilder.

Der Umstand, daß Brügge und Gent in der Kunstpflege allen anderen niederländischen Städten vorangingen, hat dazu verleitet, hier allein den lebendigen Schauplatz der niederländischen Malerei zu suchen, den Anteil der anderen Städte und Landschaften an ihrem Aufschwunge ungebührlich herabzudrücken. In Wahrheit dürfen sich auch noch Brüssel und Löwen und in Holland namentlich Haarlem einer regen künstlerischen Tätigkeit rühmen. Sie sind nicht allein äußere Mittelpunkte des Kunstlebens, sondern lenken auch die Phantasie der Maler in besondere Bahnen. Kein Zweifel, daß die Brabanter Abstammung auf Rogier van der Weyden Einfluß

übte und die Vorliebe für pathetische Schilderungen begünstigte. Ebenso hängen die Holländer schon frühzeitig durch mannigfache Merkmale: eigentümliche Kopftypen (spitzes Oval), die Freude an seltenen und bunten Kopftrachten, insbesondere aber durch den regeren Sinn für reiche landschaftliche und architektonische Hintergründe zusammen. Hätte die Bilderstürmerei nicht in den Niederlanden so arg gehauft, so würden wir gewiß eine größere Zahl selbständiger Malergruppen anführen können und nicht mehr ausschließlich von einer Schule van Eycks, welche alle niederländischen Maler umfaßt, sprechen. Richtig ist nur, daß schon im 15. Jahrhundert Künstler der nördlichen Niederlande nach Brügge, wie später nach Antwerpen, wanderten, weil sie hier, auf einem Weltmarkte, leichter Nahrung fanden.

Zu solchen Einwanderern gehört auch Gerard David aus Oudewater, welchen wir seit 1484 bis zu seinem Tode (1523) in Brügge verfolgen können. Gerard David ist kein Schüler Memlings gewesen. Sein erstes Hauptwerk sind zwei Gerechtigkeitsbilder für den Schöffensaal

Fig. 36. Madonna mit heiligen Frauen und Engeln. Von Gerard David. Rouen.

in Brügge, 1498 vollendet, jetzt in der Akademie, in denen er die Verurteilung des ungerechten Richters Sisamnes und dessen Schindung mit erschreckender Glaubwürdigkeit darstellt. Er zeigt in seiner Malweise, in der Farbenharmonie, Eigentümlichkeiten, welche vielleicht auf holländische Überlieferungen zurückgehen. Dabei erweist er sich aber als der rechte Nachfolger Memlings, indem er gleichfalls in der Wiedergabe ruhiger Zustände, eines still friedlichen Daseins sein wahres Ideal findet und der Bildung zierlich anmutiger Frauengestalten die größte Sorgfalt widmet. Das Flügelbild eines verloren gegangenen Altars, den Stifter, Kanonikus Bernardino de Salviatis, mit drei Heiligen darstellend, in der Nationalgalerie zu London, noch mehr das Gemälde im Museum zu Rouen, die Madonna im Kreise reichgeschmückter weiblicher Heiligen thronend, mit musizierenden Engeln im Hintergrunde (Fig. 36), versinnlichen am besten Davids Richtung und Stärke. Sobald er sich an die Darstellung lebhafterer Handlungen wagt, versagt sein künstlerisches Vermögen. Die Taufe Christi in der Akademie zu Brügge gibt den Vorgang in ziemlich lahmer Weise wieder; die Flügelbilder dagegen, eine Madonna und die Stifter mit ihren Patronen, sowie die landschaftlichen Hintergründe lehren

uns wieder Gerards gute Seiten kennen: die Mannigfaltigkeit zierlicher Frauentypen, welche er der Natur ablauscht, den Schmelz der Farben, die virtuose Nachbildung des Goldschmuckes und der verschiedenartigen Kleiderstoffe, die bei allem Reichtum an Einzelheiten doch in der Stimmung harmonisch behandelte Landschaft. Erscheint Gerard David in dieser Beziehung als der Vorläufer der späteren niederländischen Kunst mit ihrem so fein ausgebildeten Naturgefühle, so lassen seine und seiner Zeitgenossen Werke doch nach einer anderen Richtung eine bedenkliche Einengung des Gedankenkreises erkennen. Es ist immer nur eine Seite des Lebens, die sich in ihren Werken widerspiegelt; es ist ein glänzendes, aber tatenloses, eintöniges Dasein, welches sie verherrlichen. Wechselte nicht der Schauplatz der Kunstpflege, erschütterten und kräftigten nicht schwere Ereignisse den Volksgeist, so lag die Gefahr der Verflachung nahe. Vorläufig feierte die niederländische Malerei zahlreiche Triumphe und erfüllte mit ihrem Ruhme die halbe Welt.

Die neue Maltechnik, mit welcher so wunderbare Erfolge erzielt wurden, weckte die allgemeinste Aufmerksamkeit und reizte zur Nachahmung. Als Ölmaler werden die Niederländer die Lehrer und Meister aller Kunstvölker. Schon im Jahre 1445 malt in Barcelona ein einheimischer Meister Luis Dalmau eine Tafel, welche sich in der Technik und Auffassung vollständig der Weise Jan van Eycks anschließt. Etwas später schuf ein Maler von Avignon, Nikolaus Froment, für den Schattenkönig René von Anjou den brennenden Dornbusch (Aix), ein Triptychon, welches rückhaltlos den niederländischen Einflüssen folgt. Wir können uns über diese einzelnen Ausläufer der Schule in der Fremde nicht wundern, wenn wir an die weite Verbreitung niederländischer Bilder namentlich im Süden Europas denken. Sie ergänzten durch die in ihnen niedergelegten religiösen Empfindungen vielfach die heimische Kunstweise, ergötzten außerdem durch die kräftigen Farbenreize das Auge. Frühzeitig kamen sie auf dem Wege des Handels oder als Geschenke nach Spanien und blieben bis in die Tage Philipps II. viel begehrte Schätze. Hier fanden auch Gemälde lehrhaften oder streng kirchlichen Inhaltes, wie Darstellungen des Jüngsten Gerichtes, ferner Hausaltäre, großen Beifall. In Italien erfreuten sich die frommen Seelen vornehmlich an den kleinen, lieblichen Marienschilderungen, welche aus den Werkstätten Memlings, Gerard Davids und anderer hervorgingen, Feinschmecker der Malerei wieder an der vollendeten Wiedergabe des Kleinlebens. Wie viele niederländische Gemälde zählt nicht Marcanton Michiel, der sogenannte Anonymus des Morelli, in seinem Verzeichnis von Kunstwerken in Oberitalien (um 1521) nur allein in Venedig auf! Und auch jetzt noch sind sie in italienischen Sammlungen keine Seltenheit.

Auf den in Öl gemalten Tafelbildern beruht der Hauptruhm der niederländischen Künstler im 15. Jahrhundert. Doch haben sie auch in anderen Kunstzweigen sich hervorgetan. Die vielen mit Leimfarben gemalten Leinwandbilder sind freilich alle verloren gegangen; den kirchlichen Skulpturen, besonders den Holzschnitzereien, haben hier wie im nördlichen Frankreich die späteren stürmischen Zeiten arg mitgespielt. Nur wenige für fremde Landschaften, z. B. Norddeutschland, bestellte Werke haben sich erhalten. Noch bleiben aber die Teppiche und der Bilderschmuck zahlreicher Handschriften als Denkmale flandrischer Kunst übrig. Die Beziehungen zum burgundischen Hofe haben sich ohne Zweifel für Teppichwirkerei und Miniaturmalerei besonders fruchtbringend erwiesen. Denn beide Kunstzweige wenden sich ausschließlich an vornehme Kreise und dienen deren Bedürfnis nach äußerem Glanz und Luxus. Bereits im 15. Jahrhundert wurde Brüssel ein Mittelpunkt der Teppichindustrie, deren Werke wir heute in Bern (aus der burgundischen Beute), in Nancy, Madrid und anderen Orten wahrnehmen. Mit dem Farbenschimmer ist der größte Reiz, welchen sie ursprünglich besaßen, verblichen. Jedenfalls liegt nicht der geringste Anhalt vor, die ihnen zugrunde liegenden Zeichnungen auf die hervorragendsten Maler zurückzuführen. Man darf es vielmehr gerade als den besten Beweis für die

Fig. 37. Der Juni. Aus dem Brevier Grimani. Venedig, Markusbibliothek.

gewaltige Lebenskraft und für die volkstümlichen Wurzeln der niederländischen Malerei ansehen, daß einzelne ihrer Eigenschaften: die frische Natürlichkeit der Schilderung, die Farbenfreude, die liebevolle Wiedergabe der Nebendinge, die reiche Ausmalung der Hintergründe, auch in den dekorativen Künsten heimisch wurden und selbst an untergeordneten Meistern festhafteten.

Von der Miniaturmalerei gilt das gleiche. Auch hier muß mit dem Vorurteile gebrochen werden, als ob nur die Hauptmeister zur Herstellung des allerdings reizenden und farbenglänzenden Bücherschmuckes berufen und befähigt gewesen wären. Schon äußere Gründe, der

selbständige Betrieb der Miniaturmalerei, die eifersüchtig bewachten Zunftgrenzen stehen der Annahme einer gewohnheitsmäßigen Mitwirkung der Tafelmaler entgegen. Der künstlerische Wert der niederländischen Miniaturen, welche ihr Stoffgebiet jetzt weit ausdehnen, den üblichen religiösen Bildern auch Darstellungen aus der Profangeschichte beigesellen, wird dadurch nicht vermindert. Sie tragen die Spuren der Schule deutlich an sich und zeigen, daß die von den Brüdern Eyck ausgebildeten künstlerischen Anschauungen sich rasch in allen Kreisen verbreiteten; sie zeichnen sich durch dieselben Eigenschaften aus, welche wir an den Tafelbildern bewunderten; sie bringen aber keinen neuen Zug in die niederländische Kunst, bereiten keine Wendung in ihrer Natur und ihren Zielen vor. Selbst die berühmteste unter den niederländischen Bilderhandschriften, der Codex Grimani, in der Markusbibliothek von Venedig, überschreitet nicht das Durchschnittsmaß der künstlerischen Bildung. Die Handschrift, ein Brevier, befand sich 1521 im Besitze des Kardinals Grimani, nachdem sie bereits durch mehrere Hände gegangen war. Mit Miniaturen wurde sie um die Wende des Jahrhunderts, offenbar von mehreren Künstlern im Wetteifer, geschmückt. Den Anteil eines jeden (für Lievin van Lathem aus Antwerpen und Gerard Horenbout aus Gent spricht bereits eine alte Tradition) zu sondern, hält schwer, da wir keine beglaubigten und mit den Namen bezeichneten Werke niederländischer Miniaturmaler besitzen. Aus allen Bildern spricht der fröhliche Natursinn, die scharfe Beobachtung der Wirklichkeit, das Behagen an der Wiedergabe farbigen Lebens. Besonders die Kalenderbilder (Fig. 37), welche wie gewöhnlich dem Gebetbuche vorangehen, führen uns in die unmittelbare Gegenwart und schildern das Treiben der verschiedenen Volksklassen mit überraschender Wahrheit.

Fig. 38. Die Votivtafel des Etienne Chevalier. Von Jean Foucquet. Berlin.

Mit niederländischen Malern rangen schon zur Zeit des Herzogs von Berry (s. Seite 10) französische Illuminatoren um den Preis. Auch jetzt stellen sich die letzteren ihren Nebenbuhlern würdig zur Seite. Die französischen Bilderhandschriften aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind um so wertvoller, als sie uns beinahe ausschließlich über die künstlerischen Zustände Frankreichs in dieser Zeit belehren. Zwar haben sich einige französische Tafelbilder erhalten, wie ein Triptychon in Moulins, die Madonna immaculata, über der Mondsichel thronend, mit der Verkündigung und den Donatoren auf den Flügeln, ferner einige verwandte Stücke, wie die Madonna mit Kind und Engelglorie im Brüsseler Museum, ein Kanonikus vom heil. Viktor empfohlen im Museum zu Glasgow, die man jetzt alle drei unter dem Namen des „Maître de Moulins" zusammenfaßt, und andere beachtenswerte Proben, wie die schöne, stark niederländisch beeinflußte Verkündigung Mariä (S. Madeleine, Aix-en-Provence) und eine Madonna, von einem jungen Ehepaare verehrt, im Louvre. Aber diese, durch eine größere Weichheit der Formen ausgezeichneten Gemälde haben keinen beglaubigten Stammbaum. Urkundlich gesichert ist von diesen Werken um die Mitte des 15. Jahrhunderts bis jetzt nur die

leider schlecht erhaltene, aber in ihrer Komposition sehr groß aufgebaute und figurenreiche Krönung Mariä von Enguerrand Charonton aus der Picardie, 1453 gemalt und im nächsten Jahre in der Kartause von Villeneuve-lès-Avignon aufgestellt. Künstlernamen wieder, wie Jean Bourdichon aus Tours, Jean Perréal in Lyon, treten uns greifbar nur in Urkunden entgegen. Wir erfahren von ihrer Wirksamkeit, hören, daß sie bei den französischen Königen in Ansehen standen; sichere Werke aber von ihnen konnten bis jetzt nicht nachgewiesen werden. Der bekannteste unter den „Vorläufern der französischen Renaissance", Jean Foucquet aus Tours, welcher wie Perréal Italien besucht hatte, wird zumeist als Miniaturmaler gerühmt. Das Gebetbuch, welches er für den königlichen Schatzmeister Etienne Chevalier mit zahlreichen Bildern schmückte, jetzt, leider nicht vollständig, im Besitz des Herzogs von Aumale in Chantilly, enthüllt uns einen Künstler, welcher manche Züge, den landschaftlichen Sinn, die Freude an reichen Lebensformen, mit den Niederländern teilt, aber damit eine größere Rücksicht auf Linienschönheit und gefällige Anordnung der Szenen verbindet. Sein bestes Tafelbild, Etienne Chevalier mit dem heil. Stephan, besitzt das Museum zu Berlin (Fig. 38). Die Führerrolle in der Kunst diesseits der Alpen behaupten doch unbestritten die Niederländer. Eine emsige und glückliche Forschung wird noch die weitere Tatsache zur allgemeinen Überzeugung bringen, daß auch auf dem Gebiete der Skulptur die niederländischen Werke weithin als Muster galten.

3. Die deutsche Skulptur und Malerei in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts.

Wenn die niederländische Malerei selbst in weit entlegenen Reichen zu großem Ansehen gelangte und sich hier einflußreich erwies, wie hätten nicht die benachbarten deutschen Landschaften tiefe und nachhaltige Einwirkungen von ihr erhalten sollen! In der Tat wird auch allgemein angenommen, daß die deutsche Malerei seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in eine große Abhängigkeit von der niederländischen Kunst geriet. Nur die Feststellung des Umfanges und der Grenzen dieser Abhängigkeit ist eine noch nicht vollkommen gelöste Aufgabe der historischen Forschung. Die Anwendung des neuen Malverfahrens setzt persönlichen Unterricht durch niederländische Meister oder doch unmittelbare Anschauung niederländischer Gemälde voraus. Blieb aber, nachdem sich die Ölmalerei in Deutschland eingebürgert hatte, was ungefähr in den Jahren 1460—1470 eintrat, auch der stetige Verkehr mit den Niederlanden noch aufrecht? Haben auch dann die niederländischen Meister auf die Wahl der Typen, auf die Formengebung und Komposition entscheidenden Einfluß geübt?

Die längste Zeit galt Rogier van der Weyden als der Hauptlehrmeister deutscher Maler in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Eine gewisse Stütze fand diese Meinung darin, daß ein stattliches Werk Rogiers in einer kölnischen Kirche aufgestellt war (der jetzt in München befindliche Dreikönigsaltar, s. oben Seite 28). Diese Tatsache bezeugt seine hohe Schätzung am Rhein. Neuerdings teilt Rogier den Ruhm mit Dirk Bouts, dessen Wirksamkeit im nahen Löwen engere Beziehungen zu den Rheinlanden besser erklärt. Hingewiesen wurde ferner auf den bekannten, den Wechselverkehr erleichternden Wandertrieb der Deutschen. Nun sind freilich die Wanderungen gerade der Malergesellen im 15. Jahrhundert nur in äußerst seltenen Fällen beglaubigt. Und während wir z. B. die freundliche Aufnahme deutscher Goldschmiede selbst in den fernsten Ländern erklärlich finden, weil sie eine größere Kunstfertigkeit dahin brachten, begreifen wir nur schwer die Beweggründe eines niederländischen Meisters, deutsche Malergesellen längere Zeit in seiner Werkstätte zu beherbergen, da sie doch nur als Lernende eintraten, in

der Zeichnung oder der Komposition keine besser geschulten Kräfte als Einsatz mitbrachten, der die mangelnden technischen Kenntnisse vergessen machte. Man wird daher gut tun, den Einfluß niederländischer Art auf die deutsche Kunst im Maße und in der Ausdehnung nicht zu hoch anzuschlagen. Er soll nicht abgeleugnet werden — dagegen spricht schon die Einfuhr niederländischer Kunstwerke, auch Holzskulpturen, nach verschiedenen deutschen Landschaften —; er darf aber nicht als allgemeine Voraussetzung für die ganze deutsche Kunst seit der Mitte des 15. Jahrhunderts gelten. Die Summe der eigentümlichen, selbständig entwickelten Züge überwiegt weithin die der entlehnten, und manche wieder erscheinen erborgt, während sie in Wahrheit nur den Ausdruck innerer Verwandtschaft bilden.

Fig. 39. Gastmahl im Hause des Pharisäers. Altarbild von Lukas Moser. Tiefenbronn.

Bereits in der gotischen Periode, seit dem 14. Jahrhundert, begann sich der Natursinn kräftiger zu regen, wurde das wirkliche Leben schärfer beobachtet, ihm einzelnes mit sichtlicher Liebe abgelauscht. Die Grabdenkmäler bieten dafür reiche Bestätigung. Den Pfaden der Skulptur folgt die Malerei. Die Ornamente der illustrierten Handschriften ahmen Naturgebilde nach, die Figuren bewegen sich lebhafter, die Köpfe werden individueller gestaltet. In der Wandmalerei riefen schon die weltlichen Gegenstände der Darstellung, welche jetzt beliebt wurden, nach einer naturtreuen Wiedergabe. Die Tafelmalerei entzog sich der herrschenden Strömung nicht. Die Gemälde auf den Flügeln und im Spitzbogen des Tiefenbronner Altarschreines, Szenen aus dem Leben des heil. Geschwisterkreises Magdalena, Martha und Lazarus schildernd, sind im Jahre 1431 von Lukas Moser von Weil geschaffen worden, der vorn auf dem Rahmen den bekannten Klageschrei der „Kunst, der niemand mehr begehrt" verzeichnete. Dem Werke sieht man nicht die Ungunst der Zeiten an; aus ihm spricht vielmehr ein freudiges, zielbewußtes Streben. Den Betrachter überrascht die lebendige Anordnung des Gastmahles im Hause des Pharisäers, die glückliche Charakteristik Marthas als sorgsamer Wirtin; hier fesselt der offene Sinn für die Erscheinungsformen der Natur, der freilich erst schüchterne Versuch

perspektivischer Wirkungen (Fig. 39). Die deutsche Kunst stand bereits auf dem Boden der lebendigen Naturwahrheit, noch ehe sie die Einflüsse der Eyckschen Schule erfuhr; sie wurde durch diese nicht in neue Bahnen gelenkt, sondern in der eingeschlagenen Richtung bestärkt und unleugbar erfolgreich unterstützt. Was sie hinderte, der niederländischen Malerei gleichzukommen, war zunächst die Verschiedenheit des äußeren Kunstbetriebes.

Wir sind selten imstande, die Personen zu schildern, welche die Kunst auf dem Wege des lebensfrohen Realismus weiterführten; wir müssen uns in den meisten Fällen begnügen, die erhaltenen Gemälde nach dem Verwandtschaftsgrade zusammenzustellen und nach äußeren Kennzeichen, z. B. nach dem Besitzer eines Hauptwerkes, zu gruppieren. Die Schwierigkeit wird wesentlich dadurch herbeigeführt, daß die Mehrzahl der Meister Werkstätten unterhielten, wir aber nur selten zwischen der Werkstattarbeit und den eigenhändigen Werken scharf unterscheiden können. Technische Eigentümlichkeiten lassen sich bei den älteren deutschen Malern wohl erkennen, ebenso bestimmte Manieren in der Formenbildung: Dinge, welche leicht auf Gesellen vererbt werden können; der persönliche Hauch aber, welcher ein Werk erst zum vollen Eigentum dieses und keines anderen Künstlers macht, fehlt in den meisten Fällen. Die bloße Handwerksbildung drängt sich vor und schiebt die Individualität zurück. Gewöhnlich empfängt man den Eindruck, als wären alte Angewöhnung und neuer Erwerb nicht harmonisch verbunden.

Zwei Dinge hemmten die Blüte der deutschen Malerei: die mangelnde vornehme Kundschaft und der beschränktere geistige Umblick der Künstler. Das eine hängt mit dem anderen zusammen. Den Kreisen, für welche die Kunstwerke bestimmt waren, lagen feinere Formreize fern; sie zog vornehmlich der lehrhafte Inhalt der Darstellungen an. Umfassende Erzählungen des Jugendlebens Christi, seines Leidens, der Schicksale Marias, also Bilderchroniken wurden vom Volke, dessen literarische Neigungen auch die künstlerischen Interessen bestimmten, verlangt und ihm auch vom Maler willig geboten. Bilderzyklen wurden geschaffen, aber nicht in großen Räumen gegliedert und nach architektonischen Gesetzen komponiert. Enge aneinander rückt vielmehr bei den Altarschreinen Tafel an Tafel, nur durch schmale Rahmen getrennt; die Figuren sind gewöhnlich in kleinem Maßstabe gezeichnet, die Farben vollglänzend und kräftig gehalten, aber mehr mit Rücksicht auf die deutliche Abhebung der einzelnen Gestalten, als auf ihre harmonische Wirkung gewählt.

Der vollkommenen Durchbildung der künstlerischen Formen stellten sich mannigfache Hindernisse entgegen. Obgleich die deutsche Kunst im 15. Jahrhundert mit der niederländischen die gemeinsame Grundlage teilte, gelangte in ihr die Porträtmalerei doch viel langsamer zur Blüte. In den Niederlanden gewann das Porträt seit den Tagen Jans van Eyck eine selbständige Geltung; auch in den größeren religiösen Kompositionen bildete es den Ausgangspunkt. In Deutschland blieb bis zum Schlusse des Jahrhunderts das auf Papier oder Leinwand mit Leim- oder Wasserfarben gemalte Bildnis in Gebrauch, und wenn auch die deutschen Maler bei religiösen Schilderungen die Naturwahrheit im allgemeinen festhielten, so beobachtet man doch häufig, daß sie den einmal gewählten Naturtypus gern wiederholen, für die reiche Mannigfaltigkeit des Lebens noch nicht den freien Blick besitzen. In ähnlicher Weise überwinden sie nur schwer das Knittrige und Scharfbrüchige im Gefälte. Malerischer Sinn hatte diese Behandlung der Gewänder eingegeben, die fleißige Übung des Holzschnittes und Kupferstiches die Vorliebe dafür gefördert. Sie wurde aber einseitig bis zum Starren und Steifen ausgebildet, verlor den natürlichen Fluß. Man darf übrigens nicht vergessen, daß die deutsche Kunst von Hause aus auf die Vertiefung des Ausdruckes und des Charakters großen Nachdruck legte und dabei leicht einen phantastischen Zug annahm. Mit diesen Vorzügen gingen notwendig zunächst einzelne Schwächen Hand in Hand.

Die Entwickelung der italienischen Kunst haftet an einzelnen wenigen auserlesenen Stätten. Wer sie in großen Zügen schildert, kann unbeschadet der historischen Wahrheit über die mannigfache Kunstübung verschiedener Provinzialstädte, so verdienstlich sie an sich sein mag, flüchtig hinweggehen. Die Tätigkeit der lombardischen Künstler im Anfange des 15. Jahrhunderts, die

Fig. 40. Kreuzigung. Vom Meister des Marienlebens. München.

Arbeiten der Campionesen, der Massegne z. B., haben auf das Schicksal der italienischen Kunst keinen Einfluß geübt. Unbillig und auch unfruchtbar wäre dagegen ein solches Verfahren im Bereiche der deutschen Kunst. Hier gab es keine Sammelpunkte, wo sich die Geschicke der Kunst fast ausschließlich vollzogen. Zahlreiche Landschaften stehen gleichberechtigt nebeneinander; jede erfreut sich tüchtiger, aber selten weit über die Grenzen der Heimat hinaus wirkender Kräfte. Erst am Anfange des 16. Jahrhunderts gewinnen Augsburg und Nürnberg die Stellung von

Vororten der Kunstübung und treten durch landschaftliche Gewohnheiten weniger beengte, wahrhaft schöpferische Persönlichkeiten auf. Bis dahin bleibt das Bild in Geltung, welches den Entwickelungsgang der deutschen Kunst nicht als einen zum Gipfel steil aufsteigenden Weg, sondern als eine lange Reihe Hügel von nahezu gleichmäßiger Höhe darstellt. Eingehende Einzel-

Fig. 41. Mittelbild des Thomasaltars. Köln.

forschung, an der es leider noch sehr gebricht, wird das Bild ergänzen und bereichern, aber nicht wesentlich ändern.

Am frühesten wurden wir, dank dem Sammeleifer der Brüder Boisserée am Anfange des 19. Jahrhunderts, mit der niederrheinischen Schule bekannt, welche ihren Hauptsitz in Köln hatte. Die Urkundenbücher haben uns mehrere Malernamen bewahrt; doch ist es bis jetzt

nicht gelungen, diese mit den noch erhaltenen Altarbildern in eine zwingende Verbindung zu bringen. So blieb dem Forscher nur der Ausweg übrig, die Gemälde nach dem Grade der Verwandtschaft zu gruppieren und die Meister nach einem Hauptwerke zu bezeichnen. Eine vollkommene Sicherheit darf man weder in dieser Hinsicht, noch in der Scheidung eigenhändiger Schöpfungen von Werkstattbildern erwarten.

Von den Resten eines Passionsaltares in der Kölner Kartause, welche aus der Sammlung Lyversberg in den Besitz des Museums zu Köln gelangten, ausgehend, hat man ehedem die Arbeiten eines Meisters der Lyversbergischen Passion zusammengestellt. Doch bergen sich unter diesem Sammelnamen mehrere Maler, von welchen der Meister des Marienlebens in München als der weitaus tüchtigste hervorgehoben werden muß. Die in München bewahrten Bilder waren ursprünglich Teile eines Marienaltars in der Kirche St. Ursula in Köln und stellen die Hauptszenen aus dem Leben Mariä, von der Begegnung Joachims und Annas unter der goldenen Pforte, ihrer Geburt, ihrem Tempelgange bis zu ihrer Himmelfahrt, dar (Fig. 40). Nur wenige Züge erinnern an die ältere kölnische Schule; das Streben nach kräftigerer Naturwahrheit bricht überall durch, ohne jedoch einen vollständigen Sieg zu erringen. Die männlichen Gestalten sind individueller behandelt als die Frauenfiguren, aber auch bei jenen erscheinen die Köpfe mannigfaltiger gebildet, richtiger gezeichnet als die schmächtigen Leiber. Während der Vordergrund schon reicheren Pflanzenwuchs zeigt, tritt an Stelle der Luft noch der übliche Goldgrund, an welchem die Kölner Maler überhaupt lange festhalten. Zur lebendigen Wiedergabe bewegter Handlungen fehlt die Kraft; besser gelingt, wozu auch die Überlieferung antrieb, die Schilderung ruhiger oder mäßig erregter Zustände. Ungleich ernster mit dem naturwahren Ausdruck nahm es schon ein von 1460—1480 tätiger Kölner Meister, welcher nach Gemälden in der Severinskirche (Heiligengestalten) den Namen des Meisters von St. Severin führt. Eine Anbetung der Könige im Museum zu Köln und drei Heiligenfiguren in der Schweriner Galerie lehren seine harte, aber in Zeichnung wie Farbe kräftige, lebendige Weise am besten kennen. Aber bereits der nächste, in weiteren Kreisen bekannte Maler, der etwas jüngere Meister des Thomasaltares im Museum zu Köln (Fig. 41), geht wieder von der einfach wahren Naturauffassung zugunsten einer gezierten Manier ab, welche besonders in den Frauenköpfen und statuarisch behandelten Einzelgestalten (heil. Bartholomäus und andere in der Pinakothek zu München) auffällt.

Die Strömungen, welche seit der Mitte des 15. Jahrhunderts weite deutsche Volkskreise bewegten, stauten sich am Niederrhein frühzeitig. Schon am Anfange des folgenden Jahrhunderts stockt die selbständige Entwickelung der heimischen Kunst. Der niederländische Einfluß und die Abhängigkeit von den Nachbarprovinzen steigerte sich auch auf dem Gebiete der Skulptur, welche übrigens in der älteren Kölner Schule gegen die Malerei merklich zurücktritt. Gern wurden fremde Kräfte zur Schöpfung größerer Werke herangezogen. So wurde der steinerne Lettner in St. Maria auf dem Kapitol zu Köln in Lüttich gearbeitet, und auch die großen Schnitzaltäre in Calcar und Xanten, hervorragend durch die bunte Lebendigkeit der Schilderung, danken entweder holländischen oder in Holland gebildeten westfälischen Künstlern den Ursprung.

Westfalen steht überhaupt dem Niederrhein in bezug auf Stetigkeit und Tüchtigkeit der Kunstübung ebenbürtig zur Seite. Rühmt sich Köln seines Stephan Lochner, so besitzt Westfalen in dem Liesborner Meister (um 1460), von dessen Altarwerke (Christus am Kreuze mit Heiligen und Szenen aus der Jugendgeschichte Christi) die Nationalgalerie zu London und das Provinzialmuseum in Münster Fragmente bewahrt, einen feinfühlenden und durch Sinn

für weibliche Anmut hervorragenden Maler. Folgerichtig schlugen seine Nachfolger den Weg der stärkeren Naturwahrheit ein. In Soest, Dortmund, Münster entfalteten mehrere Maler, deren Namen sich wie jene der Künstler in Calcar noch erhalten haben, eine rege Tätigkeit. Sie schufen rauhe Gestalten, der gefälligen Züge durchaus bar, welche aber trotzdem durch die ernste Teilnahme an der Handlung, durch den Ausdruck ehrlicher Gesinnung fesseln. Mit ihnen wetteiferten zahlreiche Holzschnitzer, deren Spuren, mit jenen niederländischer Bildhauer gemischt, bis nach dem deutschen Norden, insbesondere den Hansastädten, verfolgt werden können.

Ungleich tiefer als die niederrheinischen Schulen greifen die Meister allemannisch-schwäbischen Stammes in die Entwickelung der deutschen Kunst ein. Auf diesem Boden wird deren Blüte am kräftigsten vorbereitet, der Grund zu ihrem Aufschwung gelegt. In Ulm erscheint 1427, wahrscheinlich im Zusammenhange mit der damals begonnenen inneren Ausstattung des Domes, der Bildhauer und Maler Hans Multscher, gebürtig aus Reichenhofen im Süden Württembergs, tätig bis gegen 1467. Er steht am Anfange der Reihe hervorragender Ulmer Künstler und offenbart selbst in seinem Schaffen ein gut Teil Entwickelung. Wir kennen ihn hauptsächlich aus zwei bezeichneten und datierten Werken: den acht Flügelbildern im Berliner Museum von 1437 und dem Hochaltar für die Frauenkirche in Sterzing mit zahlreichen Schnitzfiguren und ebenfalls acht Flügelbildern vom Jahre 1457. In den Bildern von 1437, einer Folge von Darstellungen aus dem Leben Mariä und der Passion Christi, sehen wir ihn noch befangen in der Tradition; seine Komposition ist gehäuft, seine Raumentwickelung und Perspektive sind noch unklar, seine untersetzten Körper hart, seine Typen ordinär, die Falten knitterig, aber alles mit Leben und Aktion und ausdrucksvollen Zügen erfüllt. Zwanzig Jahre später, bei dem Sterzinger Altar, ist er ein ganz anderer: ruhig, abgeklärt und überraschend fortgeschritten in der Naturbeobachtung und den künstlerischen Ausdrucksmitteln. Die Bilder, die inhaltlich der älteren Folge entsprechen, befinden sich jetzt im Rathaus-

Fig. 42. Madonna.
Schnitzwerk von Hans Multscher. Sterzing.

saale zu Sterzing, die Skulpturen, soweit erhalten, in der Magdalenen-, Pfarr- und Spitalkirche daselbst. Die besten unter ihnen, die Madonna mit Kind (Fig. 42) und die Heiligen Georg und Florian und die Halbfiguren von Christus und den Aposteln übertreffen an Haltung und Ausdruck noch die gemalten Figuren.

Dem Elsaß gehört der einzige deutsche Maler des 15. Jahrhunderts an, welcher sich wahren Weltruhm erwarb: Martin Schongauer in Kolmar. Seine Familie stammt aus Augsburg; der Vater, Kaspar, trieb in Kolmar die Goldschmiedekunst; der Sohn, um 1450 geboren, gilt nach einer alten Überlieferung als Schüler Rogiers van der Weyden. So kreuzen sich in Martin Schongauers Persönlichkeit mannigfache Beziehungen, welche die reichere Bildung und die größere Beweglichkeit des Künstlers erklären helfen. Die Einflüsse Rogiers treten jedenfalls gegen die deutschen Züge in seiner Natur in die zweite Linie zurück. Wir würden Schongauers Entwickelungsgang deutlicher verfolgen können, wenn sich ältere Denkmäler elsässischer Kunst in größerer Zahl erhalten hätten. Immerhin lassen sie, wie unter anderem die einzelnen Tafeln des Passionsaltars von Kaspar Isenmann († 1466) im Museum zu Kolmar (Fig. 43), das Streben nach lebendiger Vergegenwärtigung der Szenen erkennen, die unter anderem auch dadurch bewirkt wird, daß Figuren der unmittelbaren Umgebung in das Bild aufgenommen werden. Ebenso herrschte das Streben nach Vertiefung des Ausdruckes auf Kosten der Schönheit schon frühzeitig in der oberrheinischen Schule. Die scharfe Naturwahrheit war für Schongauer daher nicht das Ziel, sondern der Ausgangspunkt des künstlerischen Wirkens. Mit einem freieren Blicke begabt, mußte er vielmehr in der Mäßigung des rückhaltlosen Naturalismus, in der Betonung auch milder Empfindungen und anmutigen Ausdruckes seine Aufgabe suchen. Doch vollzieht Schongauer keineswegs einfach eine rückläufige Bewegung. Er will nicht den typischen Idealismus der älteren Zeit neu beleben, sondern bemüht sich, ohne die naturalistische Grundlage zu verleugnen, seinen Gestalten einen feineren, innigeren Zug einzuhauchen. An den uns erhaltenen Gemälden können wir diesen Entwickelungsgang nicht Schritt für Schritt ver-

Fig. 43. Geißelung Christi. Von Kaspar Isenmann. Kolmar, Museum.

folgen. Ihre Zahl ist dafür zu gering. Den größten Ruhm genießt die Madonna im Rosenhag in St. Martin zu Kolmar vom Jahre 1473 (Fig. 44). Der Name deutet schon den Schauplatz

Fig. 44. Madonna im Rosenhag.
Kolmar, St. Martin.

Fig. 45. Der h. Antonius.
Von Martin Schongauer.
Kolmar, Museum.

an. Die Madonna sitzt vor einer von Vögeln belebten Rosenhecke, durch welche der Goldgrund durchschimmert. In ihrem Antlitz, wie in der Haltung des Kindes, das seine Rechte um ihren Nacken legt, prägt sich bereits der offene Sinn für zartere Empfindungen aus. Doch beherrscht der Künstler nur unvollständig den Ausdruck, ebensowenig vermag er das Eckige und teilweise

Harte der Formen zu überwinden. Auch mag ihn die ungewöhnliche Größe der Gestalt gehemmt haben. Ungleich milder im Charakter und runder, weicher in den Formen tritt uns Schongauer in den Altarflügeln (Museum zu Kolmar) entgegen, welche auf gemustertem Gold-

Fig. 46. Versuchung des heil. Antonius. Kupferstich von Martin Schongauer.

grunde Mariä Verkündigung, die Anbetung des Kindes durch die knieende Madonna und den heil. Antonius mit dem Donator (Fig. 45) darstellen und aus dem Präzeptorate von Isenheim stammen. Eine von wahrhaft frommer Stimmung erfüllte und fein und tieffarbig ausgeführte Geburt Christi besitzt seit wenigen Jahren auch die Berliner Galerie; was er sonst noch an Gemälden geschaffen hatte, ging entweder wie die Werke in Breisach, über deren Vollendung

er 1491 daselbst verstarb, zugrunde oder kann nur als Werkstattarbeit, wie die Passionstafeln im Museum zu Kolmar, angesehen werden.

Die andere Seite seiner Tätigkeit, die Kupferstiche, stellen erst die künstlerische Natur Schongauers und ihre Entwickelung in helles Licht. Wie früh er in Kupfer zu stechen begann,

Fig. 47. Grablegung. Kupferstich von Martin Schongauer.

wissen wir nicht, da keines seiner zahlreichen (115) Blätter datiert ist. Schwerlich später als 1469, aus welchem Jahre wir eine ganz in der Weise des Kupferstiches schraffierte Zeichnung (eine Feuer anmachende Frau) besitzen. In der technischen Ausführung unterscheidet sich Schongauer weniger von seinem berühmtesten Vorgänger, dem Meister E. S., als in der richtigeren Zeichnung, in der feineren Charakteristik und dem tieferen Ausdrucke. Erst Schongauer verleiht dem deutschen Kupferstiche einen wahrhaft künstlerischen Gehalt. In der Technik geht er von

einer zarten Strichelung aus, versucht allmählich mit Hilfe der Strichlagen die Flächen zu runden und bringt durch Kreuzschraffierung Kraft und Ton in die Stiche. Eckig sind anfangs die Bewegungen, wenig individuell die Köpfe, die Vorgänge mehr äußerlich aufgefaßt; später gewinnen namentlich die weiblichen Gestalten (kluge und törichte Jungfrauen, Verkündigung) an Anmut und innerlichem Leben. Ohne an dramatischer Kunst einzubüßen, erscheinen die handelnden Personen harmonischer abgemessen in den Formen, beseelter im Ausdrucke (Christus am Kreuze). Schongauers Phantasie zeigt nicht allein ein stetiges Wachstum zur künstlerischen Reife, sondern offenbart auch eine große Fruchtbarkeit. Sein Werk umfaßt Ornamentstiche, welche, nebenbei gesagt, die größte technische Meisterschaft bekunden, und phantastische Darstellungen, wie z. B. die in Italien berühmt gewordene Versuchung des heil. Antonius (Fig. 46), figurenreiche große Kompositionen, wie die Kreuztragung und die (unvollendete) Jakobschlacht, und fein ausgearbeitete Heiligenbilder (Agnes und andere). Die zwölf Blätter, in welchen Schongauer die Passion schildert, führen am besten in die verschiedenen Seiten seines Strebens ein (Fig. 47). Die Passionsbilder haben auch tatsächlich mächtigen Einfluß auf das jüngere Geschlecht geübt.

Fig. 48. Liebespaar.
Kupferstich vom Meister des Wolfegger Hausbuchs.

Von den zeitgenössischen Stechern kam ihm keiner gleich und nur ein einziger nahe. Es ist dies ein Anonymus, genannt nach dem von ihm mit lebensvollen Zeichnungen versehenen Hausbuche in der Sammlung des Fürsten von Waldburg Wolfegg „Meister des Hausbuches“ oder auch „Meister des Amsterdamer Kabinetts“, weil dort die meisten seiner seltenen Stiche vereinigt sind. Er war im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Schwaben tätig. Seine meist kleinen Blätter überraschen durch die ungemein zarte Technik, die sichere Zeichnung und geschmackvolle und humoristische Auffassung des Lebens. Kleine Idylle sind die heil. Familie beim Rosenstock und das Liebespaar (Fig. 48); sehr lebendig seine spielenden Kinder, seine Marktbauern und Landstreicher.

Durch Schongauer hat die Stadt Kolmar einen klangvollen Namen in der deutschen Kunstgeschichte empfangen. Die weitere Entwickelung der oberrheinischen Kunst geht aber trotzdem nicht in Kolmar oder Straßburg, wo seit den achtziger Jahren eine reiche Tätigkeit im Holzschnitt beginnt, vor sich, sondern in Basel. Hier produzierte schon seit 1435 der Maler Konrad Witz aus Rottweil seine offenbar in der niederländischen Schule erlernten Kunststücke in der perspektivischen Raumdarstellung und täuschender Licht- und Schattenwirkung. Zwei bezeichnete und 1444 datierte Flügelbilder mit der Anbetung der Könige und einer Darstellung aus dem

Die Heil. Magdalena und Katharina.

Von Conrad Witz. Straßburg, Museum.

Zu Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 7. Aufl., Bd. IV. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

Leben Petri befinden sich in Genf, wo er zeitweise tätig war. Seit 1446 bis zu seinem Ende um 1454 war er wieder in Basel, dessen Museum mehrere Bilder von ihm besitzt. Ein sehr charakteristisches Bild seiner Hand bewahrt auch das Straßburger Museum in der Darstellung der Heiligen Magdalena und Katharina in einer Kirchenhalle sitzend (Tafel IV). Hier in Basel also wogte ein vielseitigeres Leben und strömten den Künstlern die mannigfachsten, ihre Gedanken und ihren Formensinn fördernden Anregungen zu. Ähnlich erging es in Schwaben und Franken, wo gleichfalls in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf vielen Punkten Malerei und Skulptur eifrig betrieben wurden, schließlich aber doch nur zwei Städte die bedeutendsten Kunstkräfte in ihren Mauern sammelten: Augsburg und Nürnberg, weil sie den Künstlern einen weiteren Ausblick gestatteten, ihnen eher ein weltmännisches Wesen verliehen.

Die Herstellung großer Altarschreine nahm vorzugsweise die künstlerische Kraft in Anspruch. Während Holzschnitzer den Mittelschrein mit bemalten Figuren oder Reliefs füllten, blieb den Malern gewöhnlich der Schmuck der Flügel vorbehalten. Es haben sich sowohl in Schwaben wie in Franken noch zahlreiche Schnitzaltäre erhalten. Doch können nur wenige auf bestimmte Künstler zurückgeführt werden. So wissen wir z. B. den Schöpfer des farbenprächtigen Marienaltars in Blaubeuren (um 1494 gearbeitet), welcher die Krönung Mariä und mehrere Heilige im Mittelschreine, die Anbetung der Hirten und der Könige (Fig. 49) in starkem Relief auf den Innenseiten der Flügel darstellt, nicht zu nennen. Ähnliches gilt von dem Altar in der Kilianskirche in Heilbronn, während der Heiligenblutaltar in Rothenburg und der Marienaltar in Creglingen an der Tauber nicht mehr einem Anonymus, sondern nach urkundlichen und stilistischen Anhalten dem Tilmann Riemenschneider zugehören. Sind diese ersteren und viele andere Werke der Skulptur (Grabsteine) namenlos, so treten uns wieder auf der anderen Seite in Steuerrollen und Zunft-

Fig. 49. Die h. drei Könige.
Holzschnitzwerk vom Marienaltar zu Blaubeuren.

ordnungen verschiedener schwäbischer und fränkischer Städte (z. B. Augsburg) zahlreiche Künstlernamen entgegen, welche wir aber in keine Beziehung zu bestimmten Werken bringen können.

Nur wenige Künstler haben deutliche Spuren ihres persönlichen Wirkens hinterlassen. Ein angesehener, durch weite Reisen, namentlich aber durch einen längeren Aufenthalt in Ulm vielfach angeregter Meister muß Friedrich Herlin gewesen sein, der im Jahre 1467 das Bürgerrecht in Nördlingen erhielt und daselbst 1499 starb. In der Nördlinger Georgskirche befindet sich sein ältester (1462) beglaubigter Altarschrein; die Flügelbilder, jetzt im Rathause aufbewahrt, bieten Schilderungen aus der Jugendgeschichte Christi und sind besonders dadurch bedeutsam, daß die Darstellung im Tempel (Fig. 50) seine Abhängigkeit von Rogier van der Weyden feststellt. Im Jahre 1466 wurde Herlin nach Rothenburg berufen, um den Hochaltar in der Jakobskirche herzustellen. Ob ihm auch die Holzschnitzereien (Kruzifix mit Heiligen und Engeln) gehören, oder sein Anteil sich nur auf die im Ausdrucke eintönigen Flügelbilder beschränkt, bleibt unentschieden. Sein bestes, durch Unterschrift und Datum (1488) beglaubigtes Werk ist ein dreiteiliger Altar, früher in der Georgskirche, jetzt im Rathause zu Nördlingen, auf dessen Mittelbilde die Heiligen Lukas und Margarete die Familie des Malers der Madonna vorführen.

Fig. 50. Darstellung im Tempel.
Von Friedrich Herlin. Nördlingen, Rathaus.

Gleichzeitig mit Herlin lebte in Ulm Hans Schüchlin (seit 1469 genannt, † 1505), dessen Hauptwerk wir in dem Hochaltar in Tiefenbronn, mit Szenen aus der Jugendgeschichte und der Passion Christi auf den Flügeln, besitzen (Fig. 51). In dem seltsamen Werke finden sich Anklänge an die Augsburger und Nürnberger Schule, besonders aber an seinen älteren Zunftgenossen Hans Multscher. Kunstcharakter und Herkommen Schüchlins ist nach der bisherigen Kenntnis seiner Tätigkeit nicht fest zu umschreiben.

Als die glänzendsten Vertreter der Ulmer Kunst gelten Schüchlins Tochtermann, der Maler Bartholomaeus Zeitblom (um 1450 geboren und von 1484—1518 urkundlich

als Bürger von Ulm erwähnt) und der Bildschnitzer Jörg Sürlin d. ä. († 1491). Die schwäbischen Sammlungen (Stuttgart, Sigmaringen, Donaueschingen) bewahren zahlreiche Gemälde Zeitbloms, so daß, wenn auch nicht seine Entwickelung, doch sein künstlerisches Wesen klar zutage liegt, und auch über das Ziel, welches die schwäbische Schule verfolgte, Licht gewonnen

Fig. 51. Wandaltar in Tiefenbronn. Mit Flügelbildern von Schüchlin.

wird. Kein Zweifel, daß sich hier unter günstigen Verhältnissen tüchtige Koloristen herangebildet hätten. Zeitblom ist kein eigentlicher Kolorist, aber deutlich merkt man die auf eine tiefe, harmonische Färbung gerichtete Absicht, welcher zuliebe er die Komposition in einfachen Formen hält. Auserlesene Einzelgestalten, ruhige Situationen bilden die Hauptaufgaben seiner Kunst. Seine männlichen Kopftypen mit den stark vorstehenden Nasen lassen auf eine geringe Auswahl

von Modellen schließen. Als Hauptwerke Zeitbloms verdienen der große Altar von Eschach (zum größten Teile in der Galerie zu Stuttgart), jener aus der Heerberger Kirche in der Altertumssammlung in Stuttgart mit Szenen aus dem Jugendleben Christi, der Mickhauser

Fig. 52. Papst Gregor, St. Johannes, St. Augustinus. Von B. Zeitblom. (Mickhauser Altar.) Budapest, Galerie.

Altar in der Galerie zu Budapest (Fig. 52), die Valentiniansbilder in Augsburg, die Wunder, die Verantwortung und das Märtyrertum des Heiligen schildernd, besondere Erwähnung.

Neben Zeitblom tritt der vielgefeierte Jörg Sürlin der Ältere doch in die zweite Linie zurück. Am Dreisitze, vollendet 1468, und an dem Chorgestühl (1469—1474) im Dome

Halbfigur einer Patrizierin.

Bemalte Holzstatue von Jörg Syrlin d. Ä. Ulm.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

zu Ulm überwiegen die dekorativen Teile die Figurenbilder nicht nur an Umfang, sondern auch an Schönheit. Die vielen Halbfiguren, berühmte Männer und Frauen des Altertums, der jüdischen und christlichen Welt darstellend, fesseln durch die Mannigfaltigkeit der natürlichen Kopf-

Fig. 53. Die Darstellung im Tempel. Großgmain, Pfarrkirche.

typen, der Haltung und Gesten, nehmen aber keine selbständige Bedeutung für sich in Anspruch. Ebenso sind die drei (ursprünglich bemalten) Ritterfiguren am steinernen Fischkasten am Rathause nur Zierwerke, in welchen die freie, leicht bewegte Haltung den großen Fortschritt in der plastischen Kunst kundgibt. Von großer Anmut ist auch eine bemalte Porträtbüste einer jungen Frau, in Privatbesitz in Ulm (Tafel V).

Mit Schwaben teilte die benachbarte bayrische Landschaft in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die große Rührigkeit des künstlerischen Lebens, wie die noch zahlreich vorhandenen, wenn auch leider nur selten kritisch gesichteten Werke und die erhaltenen Künstlernamen (unter anderen der Miniaturmaler Perchtold Furtmeyer in Regensburg, 1476 bis 1501 tätig), beweisen. Bis in das Salzburgische hinein, wo der nach den vier in der Kirche zu Großgmain bei Reichenhall benannte Meister tätig gewesen zu sein scheint (Fig. 53), lassen sich die Ausläufer der schwäbischen Schule verfolgen. Grundunterschiede zwischen der schwäbischen und bayrischen Kunstweise darf man natürlich nicht erwarten. Die gleichartige Auffassung

Fig. 54. Von der Grabplatte Kaiser Ludwigs von Bayern. München, Frauenkirche.

des Lebens und seiner Formen dringt überall durch. Immerhin übte die besondere Stammesart Einfluß auf die Maßverhältnisse — die Gestalten sind in Bayern gedrungener, breitschulteriger —, auf die Kopftypen, auf den Ausdruck und die Bewegungen. Diese erscheinen hier häufig eckiger, dagegen der Sinn für heitere Frauenschönheit, wie auch für helle, glänzende Färbung geweckter. Einen gewissen Einfluß auf die Kunstübung hatte auch das in Bayern heimische Material. Die nahen Steinbrüche liefern Marmor und (Solnhofener) Kalkstein und brachten die eigentliche Bildhauerei in Aufschwung. Von der trefflichen Behandlung des roten Marmors liefert die Grabplatte Kaiser Ludwigs des Bayern in der Münchener Frauenkirche, deren Oberteil den thronenden Kaiser mit zwei Engeln darstellt (Fig. 54), ein gutes Zeugnis. Doch wurde darüber die Holzschnitzerei nicht vernachlässigt. In den Statuen Christi, der Madonna (Fig. 55) und der Apostel, 1496 für die Kirche in Blutenburg bei München gearbeitet, schuf ein bayrischer Künstler Werke, welche in bezug auf die Richtigkeit der Maßverhält-

nisse des Körpers und auf lebendigen Ausdruck mit den schwäbischen und fränkischen Schöpfungen erfolgreich wetteifern.

Einen so klangvollen Namen freilich, wie ihn Michael Pacher in Tirol besitzt, lernen wir unter den Holzschnitzern Bayerns nicht kennen. Michael Pacher, in Bruneck im Pustertale zu Hause, hat seine Tätigkeit (1467—1498) weit über die Grenze seiner Heimat ausgedehnt, und wie es scheint, als Maler und Schnitzer eine herrschende Stellung eingenommen.

Fig. 55. Madonna zu Blutenburg.
München, Nationalmuseum.

Fig. 56. Von einem Altar aus Bozen.
München, Nationalmuseum.

In seinen beiden Hauptwerken, dem Altare in Gries bei Bozen (1471) und jenem noch reicheren in St. Wolfgang (1477) schilderte er die gleiche Szene: die Krönung der Jungfrau. Namentlich in dem letzteren überrascht die anmutige Bewegung der knieenden Madonna, die würdige Haltung Gottvaters, die zierliche Bildung der beiden Heiligen, Georg und Florian, zuseiten des Mittelschreines, noch mehr gehoben durch die reiche malerische Behandlung der Gewänder. In jugendlichen Gestalten (Fig. 57 u. 58) und Madonnenbildern (Fig. 56) haben Pacher und seine Schule ihre starke Seite entfaltet.

Es kann nicht wundernehmen, daß gerade ein Sohn der Alpen als Bildschnitzer so großen Ruhm errang. In den Alpen und ähnlich in den Küstenländern von Holstein bis zu

den baltischen Landschaften hat sich die Holzskulptur jahrhundertelang, bis zu unseren Tagen herab, als Volkskunst erhalten. Fischer, Hirten, außer ihnen auch die Bergleute in den Ostländern haben ihre Wintermuße mit Vorliebe auf die Handfertigkeit im Schnitzen verwandt. Auch der in diesen Landschaften herrschende Holzbau trug zur Förderung der Schnitzkunst wesentlich bei. Aber gerade diese Volkstümlichkeit wurde auch wieder eine Schranke in der Entwickelung der Holzskulptur. Die Volksphantasie hält zähe am Überlieferten fest und liebt nicht

Fig. 57. Der h. Bernhard. Fig. 58. Der h. Stephan.
Schule Michael Pachers. Nürnberg, Germanisches Museum.

raschen Wechsel; naturgemäß offenbart auch die von ihr befruchtete Holzschnitzerei einen konservativen Charakter. So erklärt sich die Tatsache, daß sich in dieser Kunstgattung, so eifrig sie auch geübt wird und so wichtig sie für das Verständnis des deutschen Volksgeistes erscheint, der Fortschritt in der Formengebung nicht rasch vollzieht, in einer historischen Schilderung die Holzschnitzerei gegen die Steinskulptur und insbesondere gegen die vornehme Erzkunst zurücktreten muß. Es fehlt im 16. Jahrhundert nicht an hervorragenden Schnitzaltären. Mit Recht sind z. B. der reich bemalte Altar in Altbreisach vom Jahre 1526 mit der Krönung Mariä, oder der Passionsaltar in Kirrlach bei Heidelberg berühmt. Beinahe aus jeder deutschen

Landschaft können stattliche Denkmale der Holzschnitzerei noch aus dieser Zeit nachgewiesen werden. Auch angesehene Künstlernamen tauchen auf. Neben Pacher zählt Hans Brüggemann, welcher in den Jahren 1515—1521 den großen (unbemalten) Passionsaltar in der Kirche zu Bordesholm (jetzt im Dome zu Schleswig) schuf, zu den bekanntesten Meistern des Faches. Obschon

Fig. 59. Mittelfeld des Hochaltars in der Frauenkirche zu Krakau. Von Veit Stoß.

er, wie einzelne der in Hochrelief dargestellten Szenen dartun, offenbar Dürers Holzschnitte kannte, so bleibt er doch in der Wahl der Formen, in der geringen Fähigkeit, die Charaktere feiner abzutönen, wesentlich noch auf dem Standpunkt des 15. Jahrhunderts stehen. Das technische Geschick überwiegt in Brüggemann entschieden die künstlerische Begabung.

Das Bild, welches die deutsche Kunst am Schlusse des Jahrhunderts bietet, ist durchaus erfreulicher Natur. Ein reger Kunstbetrieb herrscht in allen Gauen; die Kunstfreude erscheint wesentlich in den kleinbürgerlichen Kreisen, in den zahlreichen Reichsstädten tief wurzelnd und

Fig. 60. Der englische Gruß im Rosenkranz, von Veit Stoß.
Nürnberg, Lorenzkirche.

wird warmherzig gepflegt. Ragen aus der Masse der Künstler auch nicht so viele persönlich bedeutende Meister empor, wie in den Niederlanden, so bleibt doch das Durchschnittsmaß technischer Tüchtigkeit nicht allzuweit hinter jenem in Flandern und Holland zurück. Es lag an äußeren Gründen, daß die bis jetzt betrachteten Pflegestätten der Kunstübung sich nicht über

eine örtliche Wirksamkeit erhoben und an die Spitze der allgemeinen nationalen Kunstentwickelung traten.

Der Volksglaube hat längst Nürnberg als den Vorort altdeutscher Kunstübung gepriesen. Die wissenschaftliche Forschung weist nun wohl neben Nürnberg noch eine Reihe von Pflegestätten der Kunst nach, läßt aber im wesentlichen den Ruhm Nürnbergs unversehrt. Man darf in Wahrheit von einer Geschichte der Nürnberger Kunst sprechen, die mit Michael Wohlgemuths und Adam Kraffts Wirken anhebt und mit der Schule Dürers und der Gußhütte der Familie Vischer schließt. Nürnberg ist verhältnismäßig eine junge Stadt, führt seine Geschichte keineswegs wie die rheinischen und Donaustädte bis in die tieferen Jahrhunderte des Mittelalters, geschweige denn bis in die römische Vorzeit zurück. Es erscheint aus diesem Grunde mit einer

Fig. 61. Relief von Adam Krafft am Waghause zu Nürnberg.

geringeren Summe von Traditionen belastet, vermag sich den neuen Strömungen rückhaltlos hinzugeben. In der Tat hat der deutsche Humanismus in Nürnberg frühzeitig eine Heimat gefunden, wie sich auch hier das Bürgertum, frei von kirchlicher Einsprache und Vorherrschaft, reich und selbständig entwickelte.

Drei Meister standen am Schlusse des 15. Jahrhunderts an der Spitze der Nürnberger Künstlerschar: der namentlich als Holzschnitzer berühmte Veit Stoß, der Steinmetz Adam Krafft und endlich der Maler und Vorstand einer ausgedehnten Kunstwerkstätte, Michael Wohlgemuth.

Etwa um die Mitte des Jahrhunderts geboren, verließ Veit Stoß als junger Mann (1477) die Heimat und siedelte nach Krakau über, wo er eine reiche Wirksamkeit entfaltete. Nach zwanzigjähriger Abwesenheit kehrte er 1496 nach Nürnberg zurück, und seit dieser Zeit erst tritt er als lebendiges Glied des heimischen Künstlerkreises für uns auf. Sein umfangreichstes Werk in Krakau ist der noch in gotischer Weise aufgebaute Flügelaltar in der Frauenkirche, dessen Mittelfeld den Tod und die Himmelfahrt Mariä schildert (Fig. 59); auf den Flügeln sechs Szenen aus dem Leben Christi. Eine noch größere Anzahl biblischer Szenen

umfaßt der Rahmen, der die Tafel mit dem „Rosenkranz“ im Germanischen Museum zu Nürnberg einschließt. Die Tafel selbst enthält eine Darstellung des Weltgerichts und darüber den Rosenkranz mit vier Reihen Halbfiguren, oben Gottvater mit Maria und Engeln, darunter Propheten, Apostel und Heilige. Als sein Hauptwerk gilt der „englische Gruß“ (Fig. 60), in lebensgroßen Figuren in Holz geschnitzt und von einem gleichfalls geschnitzten, riesigen Rosenkranze umgeben, welchem sieben Medaillons, die Freuden Mariä in Reliefbildern darstellend, eingeflochten sind. Das Ganze hängt, an einer Kette schwebend, von dem Chorgewölbe der Lorenzkirche in Nürnberg herab. Vielleicht noch bedeutender als in den Madonnenschilderungen tritt uns Veit Stoß in den Kreuzigungsgruppen entgegen, welche sich in Nürnberger Kirchen (St. Sebald, St. Jakob) erhalten haben. Zur trefflich durchgebildeten Zeichnung gesellt sich ein

Fig. 62. Die Kreuztragung, von Adam Krafft. Nürnberg, erste Station vor dem Tiergärtner Tor.

tieferer seelischer Ausdruck, als er sonst in solchen Gruppen wahrgenommen wird. Der unruhige, in mannigfache Händel und Prozesse verwickelte Mann — „heylos und geschreyig“ schalten ihn die Zeitgenossen — starb, angeblich 95 Jahre alt, erblindet 1533.

Auf das Leben des anderen Hauptmeisters der Nürnberger Skulptur, Adam Krafft, fällt gleichfalls erst, nachdem er schon dem Greisenalter sich näherte, ein helleres Licht. Man setzt seine Geburt um die Mitte des 15. Jahrhunderts an. Aber das früheste datierte Werk stammt erst aus dem Jahre 1497. Das ist das frisch und lebendig komponierte Relief des städtischen Wagemeisters, mit seinem Knechte und einem Kaufmann über dem Eingange des Waghauses (Fig. 61). Viel früher hat er überhaupt keine reiche selbständige Tätigkeit in Nürnberg entfaltet. In den zwei letzten Jahrzehnten seines Lebens (Adam Krafft starb um Neujahr 1509, angeblich im Spitale zu Schwabach), schuf er alle die großen Steinwerke, welche den dauernden Ruhm seines Namens sichern. So zunächst das Schreyersche Grabmal, drei Relieftafeln, außen zwischen zwei Strebepfeilern an der Sebalduskirche über der Gruft der

Familien Schreyer und Landauer angebracht. Sie schildern in ununterbrochener Folge die Kreuztragung, Grablegung und Auferstehung Christi. Die vollständige Bemalung des Reliefs, verbunden mit dem reichen landschaftlichen Hintergrunde, erhöht den malerischen Eindruck, den die ohne alle Gliederung fortlaufende Komposition der drei Passionsszenen hervorruft. Im Auftrage des Martin Ketzel, welcher zwei Pilgerfahrten nach Jerusalem unternommen hatte, führte er vor dem Thiergärtnertore mit seinen Gesellen in Sandstein die sieben Stationen oder Fälle Christi auf seinem Wege nach Golgatha aus, dabei die wirklichen, von Ketzel gemessenen Entfernungen zwischen den einzelnen „Fällen" festhaltend. Diese Hochreliefs zeigen

Fig. 63. Abnahme vom Kreuz, von Adam Krafft. Nürnberg, siebente Station vor dem Tiergärtner Tor.

freilich mitunter derbe naturalistische Züge, erfreuen aber durch die Ehrlichkeit der Empfindung und die klare Anordnung der Gruppen. Gleich auf dem ersten Stationsbilde (Fig. 62), welches die Begegnung des hart geschlagenen, mit dem Kreuze beladenen Christus mit seiner Mutter darstellt, ist der Kontrast der zusammenbrechenden Mutter mit den rohen Schergen wirkungsvoll wiedergegeben; ebenso auf dem siebenten Bilde, der Kreuzabnahme, der Schmerz der Madonna (Fig. 63) in ergreifender Weise geschildert. Ansehnlich, nicht allein durch die Größe (vierzehn überlebensgroße Figuren), sondern auch durch die gute Zeichnung und sorgfältige Modellierung des Körpers Christi, erscheint die Grablegung in der Holzschuherschen Kapelle auf dem Johanneskirchhofe (erst nach dem Tode des Meisters vollendet). Die größte Bewunderung aber erregte schon bei den Zeitgenossen das Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche (Fig. 64), eine Stiftung des Hans Imhof, an welchem Adam Krafft in den Jahren 1493—1500 arbeitete.

Die bis an die Wölbung reichende Pyramide ist mit zahlreichen Reliefs aus der Passionsgeschichte und mit zierlichen Statuetten geschmückt. Die architektonische Dekoration zeigt die manierierten Formen des spätgotischen Stiles, an welchem offenbar der Bildhauer großes Behagen fand, und deren spielendes Wesen (z. B. spiralförmig gewundene Fialen) er mit großer technischer Geschicklichkeit in dem spröden Steinstoffe wiedergab. Ist auch der Gesamteindruck des Werkes wegen der verwirrenden Menge der Zieraten nicht erfreulich, so beweisen doch manche Einzelheiten die tüchtige plastische Kunst des Meisters, wie die drei knieenden Figuren (nach gewöhnlicher Annahme Adam

Fig. 65. Bildnis Adam Kraffts, am Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche.

Krafft selbst [Fig. 65] mit seinen Gesellen), welche die Pyramide auf ihren Rücken tragen. Sie lehren uns die frühzeitige Ausbildung eines sicheren Blickes für das Porträt kennen, der auch sonst in den plastischen Denkmälern jener Zeit sich offenbart. Die Grabmonumente z. B. werden bis in das 16. Jahrhundert mit gotischem Rankenwerke eingerahmt, die Gewänder, wenn nicht die Zeittracht ein zwingendes Muster bietet, knitterig und in mechanischer Weise gezeichnet; in den Köpfen aber prägt sich meistens ein frisches, kräftiges Leben aus.

Den Namen Adam Kraffts hat nicht Lokalpatriotismus ungebührlich in den Vordergrund gedrängt. Daß er verdient, vor vielen anderen Kunstgenossen hervorgehoben zu werden, zeigt die Vergleichung seiner Werke mit den Leistungen anderer gleichzeitiger Bildhauer. Selbst

Fig. 64. Sakramentshäuschen, von A. Krafft. Nürnberg, Lorenzkirche.

Tilman Riemenschneider tritt bei aller Tüchtigkeit gegen Adam Krafft zurück. Würzburg ist der Hauptschauplatz der Tätigkeit des aus Osterode am Harze zugewanderten Meisters (geb. 1468 † 1531) gewesen· sein berühmtes Werk hat er aber für den Bamberger Dom geliefert: das Grabmal Kaiser Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde, welche überlebensgroß auf dem mit Reliefs geschmückten Sarkophage ruhen. Die künstlerische Auffassung Tilmans wurzelt tiefer in den gotischen Traditionen, als jene der Nürnberger Bildhauer. Er entschädigt dafür durch eine weichere Empfindung, einen mildfreundlichen Ausdruck. Engelgestalten, Madonnen (Neumünsterkirche und Dom in Würzburg, Fig. 66) und heilige Frauen, wie die Holzstatuen der heil. Margaretha und Dorothea in der Marienkapelle des Domes, gelingen ihm am besten. Zu seinen urkundlich und sonst gesicherten Werken gehört der holzgeschnitzte Hochaltar für die

Fig. 66. Madonna.
Von Tilman Riemenschneider.
Würzburg, Dom.

Fig. 67. Kopf des Adam.
Von Tilman Riemenschneider.
Würzburg, Marienkapelle.

Pfarrkirche zu Münnerstadt, der jetzt daselbst nur noch in verkürztem Umfange aufgestellt, und von dessen übrigen Teilen die lebensgroße Figur der betenden Maria Aegyptiaca in das Nationalmuseum zu München gelangt ist. Ferner die Sandsteinfiguren von Adam (Fig. 67) und Eva und von vierzehn Heiligen an der Marienkapelle zu Würzburg und die steinernen Grabmäler der Bischöfe Rudolf von Scherenberg und Lorenz von Bibra im Dom zu Würzburg. Auch die Autorschaft Riemenschneiders an dem Heil. Blutaltar in der Jakobskirche in Rothenburg a. d. Tauber, der bisher dem sogenannten Creglinger Meister zugeschrieben wurde, verbürgen

jetzt neuere Urkundenfunde, und damit wird auch der berühmte Marienaltar in der Herrgottskirche zu Creglingen, „der schönste deutsche Schnitzaltar“, als ein Hauptwerk Riemenschneiders erkannt. (Vergl. S. 51.)

Wenn an dem Ruhme der älteren Nürnberger Skulptur mehrere Meister gleichmäßigen Anteil haben, so nimmt auf dem Gebiete der Malerei Michael Wohlgemuth den Preis

Fig. 68. Frauengruppe auf der Kreuzigung des Hofer Altarwerkes.
Von Michael Wohlgemuth. München.

allein in Anspruch. In Wahrheit besaß er aber, wie die Urkunden lehren, zahlreiche Kunstgenossen, und man ist in jüngster Zeit bemüht, einzelnen von ihnen bestimmte Bilder zuzuweisen, so z. B. dem Hans Pleydenwurff, der sein Gehilfe (wenn nicht Lehrer) war und dessen Witwe, Barbara, er 1473 heiratete. Wohlgemuth (1434—1519) wurde in früherer Zeit gern als der Typus des beschränkten, derben Handwerkers aufgefaßt, der schlecht und recht, ohne daß seine künstlerische Persönlichkeit und Eigenart zu ihrem Rechte kommt, die Aufträge der Besteller nach ihrem Gutdünken ausführt. Erst die neuere Forschung hat Wohlgemuths Bild in helleren

Farben gemalt, seine künstlerische Bedeutung schärfer betont. Kein Zweifel, daß er sich, wahrscheinlich durch längere Wanderschaft, einen weiten Blick erworben hatte und kräftig an den engen Schranken der örtlichen Überlieferung rüttelte. Der Sinn für landschaftliche Schönheit erscheint bei Wohlgemuth stark entwickelt. Hier gilt ihm die Natur als unmittelbares Vorbild, während er für die menschlichen Körper, besonders die nackten Körperteile, den angelernten Typus noch festhält. Den Zwiespalt in den künstlerischen Zielen hat er überhaupt noch nicht überwunden. Die malerische Richtung kämpft in den größeren Kompositionen mit der plastischen Gruppierung, die ihm, da er auch die Bildschnitzerei übte, nicht fremd war. Er ist überaus sorgfältig in der Zeichnung der Einzelheiten, vergißt keine Ader, keinen Muskel, bleibt aber doch

Fig. 69. Holzschnitt aus Schedels Weltchronik.

unfähig, charakteristische Köpfe zu schaffen, wie ihm auch die Fähigkeit, die Handlungen dramatisch zuzuspitzen, noch abgeht.

Gern möchten wir erfahren, ob die Porträtmalerei, welche seit den siebziger Jahren in Nürnberg in eigentümlicher Weise aufblüht, von Wohlgemuth den Ausgangspunkt nimmt. Den Nürnberger Porträtmalern genügt nicht die einfach treue Wiedergabe eines Kopftypus; sie suchen vielmehr eine augenblickliche Stimmung in das Bild zu bringen. Als Bräutigamsbild tritt uns z. B. ein dem Wohlgemuth zugeschriebenes Doppelporträt im Dessauer Amalienstifte mit der Jahrzahl 1475 entgegen; auf zarte Herzensbeziehungen deuten die Blumen in der Hand modisch gekleideter Jünglinge (Konrad Imhof vom Jahre 1486 in der Rochuskapelle, Dürers Selbstbildnis vom Jahre 1493 und andere) hin. In keinem Falle darf man Wohlgemuth Rührigkeit und eine ausgedehnte Wirksamkeit absprechen. Aber gerade dadurch wird das Urteil über seine persönliche Natur sehr erschwert. In seiner Werkstätte arbeiteten offenbar mehrere Gesellen,

deren Anteil an den umfangreichen Altarwerken, wie z. B. dem fünfteiligen Schnitzaltar in der Marienkirche zu Zwickau vom Jahre 1479, nicht immer scharf von der eigenhändigen Leistung des Meisters gesondert werden kann. Das früheste Werk, welches wir von ihm besitzen, ist der Hofer Altar (Münchener Pinakothek) aus dem Jahre 1465, dessen Flügel auf der Innenseite Passionsszenen, noch recht hart und grob in der Zeichnung der Gestalten, darstellen (Fig. 68). Ungleich höher entwickelt erscheint er in dem Peringsdörferschen Altar (1487), im Germanischen Museum zu Nürnberg. Bei den großen Heiligenfiguren auf den Außenseiten mag ihn das ungewohnte große Format gehemmt haben, dagegen offenbaren die Szenen auf den Innenseiten aus den Legenden des heil. Lukas, Sebastian und Bernhard, neben der reichen Ausstattung des landschaftlichen Hintergrundes, eine feste Zeichnung und eine tiefere Empfindung. Besonders die Männer sucht er schärfer zu individualisieren und durch mannigfaches Gebärdenspiel zu beleben. Nicht vergessen darf der Anteil werden, welchen Wohlgemuth mit seinem Stiefsohne Wilhelm Pleydenwurff an der Ausschmückung der Schedelschen Weltchronik (1493) mit Holzschnitten nahm. Verraten die mannigfachen mythischen und historischen Gestalten den erfinderischen Kopf, dem es nie an charakteristischen Typen mangelt (Fig. 69), so bekunden einzelne Städteansichten einen frischen Blick für die wirkliche Natur. Sind sie auch nicht genau und wahr, so machen sie doch den Eindruck der Wahrscheinlichkeit. Sein größter Ruhmestitel für weitere Kreise bleibt immer, daß ihm Albrecht Dürer seine künstlerische Erziehung verdankt.

Fig. 70. Ornament von Albrecht Dürer.

B. Das sechzehnte Jahrhundert.

1. Die Blütezeit der deutschen Kunst.

Schon am Schlusse des 15. Jahrhunderts mehren sich die Anzeichen, daß sich eine Wandlung im Vorstellungskreise und im Formensinne vorbereitet, und gleichzeitig auch die Früchte der bisher gewonnenen Entwickelung zur Reife gelangen. Selbst in der Welt der religiösen Bilder bemerkt man eine leise Verschiebung. Wie in Italien zu gleicher Zeit die Gedanken sich mit Vorliebe dem Leiden und Sterben Christi zuwandten, so trat, nur mit viel schärferer Folgerichtigkeit und tieferem Ernste, auch in Deutschland die Passion Christi in den Vordergrund der künstlerischen Schilderung. Der Skulptur boten die großen Kreuzigungsgruppen, sogenannte Öl- oder Kalvarienberge, neue lohnende Aufgaben. In rascher Folge wurden solche in Speier, Frankfurt a. M. (von Jakob Heller, dem Gönner Dürers), Wimpfen im Tale, Mainz, Stuttgart, Rothenburg und andere errichtet. Sind die meisten auch nur brave Handwerksarbeit, so weisen die von den besser geschulten Holzschnitzern geschaffenen Kruzifixe (Georgskirche in Nördlingen) und Kreuzigungsgruppen darauf hin, daß gerade solche

Schilderungen die Phantasie der Künstler am tiefsten ergriffen und ihre Gestaltungskraft am mächtigsten anregten. Die „klagende Maria“ (Fig. 71), offenbar der Rest einer großen Kreuzigungsgruppe, in Nürnberg (Germanisches Museum), wird mit Recht den edelsten Schöpfungen aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts zugezählt. Einen noch größeren Umfang nehmen die Passionsbilder in der Malerei, in der Holzschnitt- und der Kupferstichkunst ein. Unermüdlich sind Zeichner und Stecher tätig, die Geschichte der Erlösung durch den Tod Christi den Augen des Volkes vorzuführen. Auch der andere Lieblingsgegenstand der religiösen Kunst, die Madonna, erfuhr eine Änderung. Sie wurde nicht allein individueller gefaßt, bald jugendlich, bald frauenhaft, sondern auch in den mannigfachsten Lagen und Stimmungen geschildert. Noch umstrahlt das Haupt häufig die himmlische Glorie; ihre Umgebung aber, besonders wenn die Szene im trauten Gemach spielt, gehört bereits vollständig der liebgewordenen irdischen Welt an. Zu den religiösen und kirchlichen Bildern gesellen sich, durch die Literatur vermittelt, zahllose Gegenstände der profanen Welt. Durch alte Schriftwerke überlieferte oder von Dichtern und Gelehrten neu erfundene, oft auch von den Künstlern selbst ersonnene Stoffe, Fabeln, Historien und Allegorien, ergötzen gleichmäßig die kunstfreundlichen Kreise. Auch das bisher nur nebensächlich behandelte Porträt gewinnt in der Malerei wie in der Plastik eine selbständige Bedeutung.

Mit der namhaften Vermehrung der künstlerischen Aufgaben geht eine gesteigerte Hebung des Formensinnes Hand in Hand. Als Grundlage des künstlerischen Schaffens bleibt die lebendige Naturwahrheit bestehen. Diese selbst heischt noch eine weitere Entwickelung. Wohl waren in der älteren Kunst die Köpfe der Wirklichkeit abgelauscht, aber die Körper, besonders die nackten, noch selten richtig gezeichnet. Indes nicht die äußere Wahrheit, sondern die tiefere Charakteristik ist das Zeichen des Fortschritts, der Seelenausdruck gewinnt eine feinere Ausbildung. Der Weg der Entwickelung war klar vorgezeichnet. Es galt, das Gesetzmäßige in den Maßen und Verhältnissen zu ergründen, um die Erscheinungswelt freier zu beherrschen, den psychologischen Blick zu schärfen, die Gewänder fließender und zugleich sprechender, so daß die Modellierung des Körpers durchklingt, zu ordnen, der Färbung Weichheit und Rundung zu verleihen, endlich die Erzählung dramatisch zuzuspitzen.

Fig. 71. Die klagende Maria.
Nürnberg, Germanisches Museum.

Das Beste in allen diesen Fortschritten haben die deutschen Meister gewiß der eigenen Kraft zu danken; doch fallen auch äußere Einflüsse, die Anlehnung an fremde Meister stark in das Gewicht. Allmählich war der Blick der Deutschen nach Italien gelenkt worden. Adelige und Patrizier, welche die Universitäten von Padua und Bologna besucht hatten, Kaufherren, die mit Italien im Handelsverkehr standen, brachten Kunde von den neuen geistigen Strömungen, dem Kultus der Antike, dem glänzenden Kunstleben jenseits der Alpen. Wurde schon dadurch die Phantasie angeregt, so kamen durch Fachgenossen und Gewerbsleute noch genauere Nachrichten über die in Italien herrschenden Kunstformen. Daß Deutsche die Buchdruckerkunst in Italien verbreiteten, steht urkundlich fest; mit den Druckern wanderten gewiß auch Holzschneider dorthin, um den Bilderschmuck in den Büchern zu besorgen. Diese bequemten sich zuerst dem italienischen Geschmacke an und wurden alsbald mit der Dekorationsweise der Renaissance vertraut. Das Ornament schauten die nordischen Künstler frühzeitig und am eifrigsten den Italienern ab; auch die Renaissancearchitektur gewann für sie, zunächst freilich nur als dekorative Ausstattung, eine größere Bedeutung. Außer dem frischen Reize, welchen das Zierwerk der Renaissance, die frei und ungezwungen emporschießenden Ranken und Blätter, die heiteren Friese, die leichten Pilaster, in den Augen der Nordländer besaßen, fesselte diese die größere Gesetzmäßigkeit in den äußeren Formen, insbesondere in den Maßverhältnissen. Zu bloßen Nachahmern sanken aber die deutschen Künstler nicht herab, sie wahrten sich vielmehr die volle Selbständigkeit in Zielen und Richtungen. Gerade jetzt erreichen die eigentümlichen Zweige der deutschen Kunstübung, der Kupferstich und der Holzschnitt, die höchste Blüte. Von den besten Malern gepflegt, werden sie technisch bis zur Vollendung ausgebildet, zugleich ihre künstlerische Wirkung und der Darstellungskreis erweitert. Dieser gewinnt auch dadurch eine größere Ausdehnung, daß die Meister nun nicht mehr ausschließlich wie Handwerker auf Bestellung arbeiten und sich begnügen, an der Spitze einer wohleingerichteten Werkstätte zu stehen, sondern daß sie, von einem unwiderstehlichen Schöpfungsdrange getrieben, auch ihren subjektiven Gedanken und persönlichen Anschauungen Ausdruck geben. Den Überschuß ihrer schöpferischen Kraft legen sie in zahlreichen selbständigen Zeichnungen nieder, welche jetzt für das Verständnis der Künstler die gleiche Bedeutung haben, wie die in Ölfarben ausgeführten Werke, ja für die vertrautere Kenntnis der künstlerischen Persönlichkeiten häufig noch wichtiger erscheinen, als die auf fremde Bestellung gearbeiteten Bilder.

a) Hans Burgkmair und Hans Holbein der ältere.

Die Landschaften, in welchen die nationale Kunst bereits im 15. Jahrhundert die zahlreichsten Pflegestätten besaß, Schwaben und Franken, bewahren diesen Ruhm auch in der Reformationsperiode. Als Vororte des Kunstlebens treten uns aber innerhalb ihrer Grenzen nur Augsburg, Nürnberg und Ulm, welchen sich noch Basel anschließt, entgegen. Den anderen Städten mangeln keineswegs mehr oder weniger tüchtige Meister; zur Entwickelung schöpferischer Persönlichkeiten boten jedoch nur die genannten Städte den günstigen Boden. Augsburg wetteifert mit Nürnberg während der Reformationsperiode in politischer Macht, im Reichtum der Kaufmannschaft, in der Teilnahme an den neuen geistigen Strömungen. Beide Städte haben einen wichtigen, für die Richtung der lokalen Kunst einflußreichen Zug gemeinsam. Für Augsburg wie für Nürnberg bildet der Verkehr mit Oberitalien, insbesondere mit Venedig, wo der Fondaco dei Tedeschi auch den internationalen Kulturbeziehungen Vorschub leistete, ein kräftiges Lebenselement. Augsburg erscheint von den italienischen Einflüssen noch stärker berührt als Nürnberg.

Während hier die Fäden wesentlich vom mittleren Bürgerstande geknüpft werden, hält sie in Augsburg eine Familie von fürstlichem Vermögen, weitreichender Macht und weltmännischer Gesinnung in den Händen. Durch das Haus Fugger zog die italienische Kunstweise in Augsburg ein. So wertvoll aber auch die Fuggerschen Sammlungen waren und so trefflich ihre architektonischen Schöpfungen den Charakter der italienischen Renaissance wiedergaben: die Entwickelung der Augsburger Kunst, insbesondere der Malerei, hat sich doch nicht an die Spuren der Fugger geheftet. Die Mittlerrolle zwischen der heimischen und der italienischen Kunst übernahm auch hier zunächst die Buchdruckerkunst. In Augsburg war der in jungen Jahren in Venedig beschäftigte Erhard Ratdolt (seit 1486 in seiner Vaterstadt wieder angesiedelt und hier 1528 verstorben), der erste, welcher in seinen Drucken Initialen im Renaissancegeschmack verwendete. Wenige Jahrzehnte später erhob sich Augsburg zum Vororte der Buchdruckerkunst. Unternehmende Männer, wie Johann Schönsperger, bereiteten sorgsam die Ausgaben illustrierter Prachtwerke vor. Ihnen standen treffliche Formschneider, wie Jost Dienecker, seit 1512 namentlich angeführt, und hervorragende Zeichner, wie der in der Herstellung reich geschmückter Randleisten unermüdliche Daniel Hopfer, ferner Leonhard Beck und Hans Burgkmair zur Seite. Als Kaiser Max seine umfassenden künstlerischen Pläne entwarf, richtete er den Blick, wie wir sehen werden, vorzugsweise auf Augsburg, wo treffliche Kräfte zu ihrer Ausführung bereit standen.

Fig. 72. Der Tod als Würger. Holzschnitt von Burgkmair.

Zahlreiche Künstler wirkten damals in Augsburg; einzelne von ihnen, wie Gumbolt Giltinger, Jörg Breu, Ulrich Apt, haben sich bei den Zeitgenossen großen Ansehens erfreut; ein lebendiges Bild hat sich aber nur von Hans Burgkmair und dem älteren Hans Holbein erhalten. Burgkmair wurde 1473 geboren, Holbeins Geburt muß um 1460 angesetzt werden; bei beiden Malern denkt man an ein Schulverhältnis zu Martin Schongauer; beide schufen am Anfange des Jahrhunderts in dem Katharinenkloster zu Augsburg ihre ersten hervorragenden Werke. Die Nonnen des Klosters hätten gerne den reichen Ablaß gewonnen, welcher an den Besuch der sieben Hauptkirchen Roms geknüpft war. Die Pilgerfahrt nach Rom war aber schwierig, oft unmöglich. Sie empfingen daher vom Papste die Begünstigung, Bilder jener Hauptkirchen im Kreuzgange des Klosters aufzustellen, vor welchen sie ihre Andacht mit

der gleichen Wirkung verrichten durften. Die Nonnen begnügten sich aber nicht mit den bloßen Abbildungen der Kirchen, sondern verlangten eine weitere Darstellung durch Hinzufügung von Szenen aus dem Leben der Patrone der betreffenden Kirchen. Mit der Ausführung der jetzt in der Augsburger Galerie bewahrten Bilder wurden in erster Linie Holbein (seit 1496), neben ihm Burgkmair (seit 1501) betraut. Holbein fiel die Schilderung der Basiliken S. Maria Maggiore und St. Paul zu, das heißt er malte die Krönung Mariä und Christi Geburt,

Fig. 73. Die Madonna mit der Traube, von Burgkmair. Germanisches Museum.

sowie das Leben des heil. Paulus. Von Burgkmair rühren die Bilder der Basiliken St. Peter, S. Giovanni in Laterano (Leben des Evangelischen Johannes) und Santa Croce (Kreuzigung und Märtyrertum der zehntausend Jungfrauen) her. Die Natur des Auftrages, der Zwang, eine größere Reihe oft gar nicht zusammenhängender Handlungen in einem Rahmen zu vereinigen, lähmte die Gestaltungskraft der Künstler. Erst die Betrachtung der Einzelheiten lehrt uns die gegen früher erreichten Fortschritte und die verschiedenen Naturen der beiden Meister kennen. Die tiefe, warme Färbung, die stärkere Röte des Fleisches haben sie als Schulerbschaft miteinander gemein. Dagegen ist der Sinn für landschaftliche Hintergründe bei Burgkmair

mehr entwickelt, ebenso die größere Freude an dem Reichtum der äußeren Erscheinungswelt, während bei Holbein eine schärfere Ausdrucksweise und eine dramatische Auffassung der Ereignisse sich geltend macht. Burgkmair bewegt sich gern im Flusse der ruhigen Erzählung, fühlt sich behaglich in der Wiedergabe freundlich milder Zustände. Nur äußerst selten betritt er das Gebiet der wilden Leidenschaft, wie in dem mit zwei Farben gedruckten Holzschnitte, welcher den Tod darstellt, wie er grausam ein Liebespaar überrascht, den Liebhaber würgt, das Kleid des fliehenden Mädchens mit den Zähnen packt (Fig. 72). In Madonnenschilderungen aber (Fig. 73)

Fig. 74. Hans Burgkmair und seine Frau. Wien.

streift er nahe an holde Anmut und fesselt durch den gemütlichen Ausdruck und die sinnige Einordnung der Szene in eine heitere Landschaft. Im Gegensatze zu ihm erscheint der ältere Holbein auch in den Nachtseiten des Lebens heimisch und schreckt auch vor dem schroffsten Ausdruck, der wildesten Stimmung nicht zurück. Die beiden Maler, schon von der Natur verschieden begabt, trennten sich noch weiter voneinander im Laufe ihrer Entwickelung und ihres Lebens. Burgkmairs älteste Malerwerke weisen auf den Elsaß hin und gehören dem Porträtfach an. Er hat ein Bildnis Schongauers (Münchener Pinakothek) kopiert, zwar nicht 1483 und als Schüler Schongauers, wie man nach einem Zettel auf der Rückseite des Gemäldes

annahm, sondern erheblich später. Nach dem Leben aber malte er den berühmten Straßburger Prediger Gailer von Kaysersberg (Schleißheim) und sein eigenes und seiner Frau Bildnis (Wien, Fig. 74). In der Heimat treffen wir ihn am Ende des Jahrhunderts wieder; seitdem widmet er sich still und ruhig bis zu seinem Tode (1531) den verschiedenartigsten Zweigen der Malerei. Er verschmäht nicht die einfache Handwerksarbeit, schmückt nach beliebter, aus

Fig. 75. Die Schweizer Botschaft gegen den blauen König.
Aus dem „Weißkönig", von Burgkmair.

Oberitalien eingeführter Sitte die Häuserfassaden mit Gemälden, zeichnet zahlreiche Vorlagen für den Holzschnitt und malt Altarbilder. Die Mehrzahl der letzteren stammt aus den Jahren 1500—1510 und dann wieder aus der Zeit nach 1518. Inzwischen hatte die Tätigkeit im Dienste des Kaisers seine Kräfte fast ausschließlich in Anspruch genommen. Die älteren Gemälde haben einen größeren malerischen Reiz, als die späteren, in welchen dagegen besonders die Einzelfiguren, wie König Heinrich und der heil. Georg auf den Flügeln des Kreuzigungsbildes in der Galerie zu Augsburg durch eine feste Zeichnung hervorragen. Als Bücherillustrator

war Burgkmair die ganze Zeit seines Lebens unermüdlich tätig, wobei die weltliche Literatur ebenso reich bedacht ist, wie die religiösen Schriften, und die erfinderische Kraft des Künstlers sich in hellem Lichte zeigt (Fig. 75). Auch Zierdrucke (Initialen, Titelblätter) gingen in größerer Zahl aus seiner Werkstätte hervor.

Fig. 76. Die h. Anna selbdritt, von Hans Holbein d. ä. Augsburg, Galerie.

Klar und scharf begrenzt tritt uns in der Kunstgeschichte Burgkmairs Bild entgegen, ein Halbdunkel liegt über der Gestalt des älteren Holbein. In seinen späteren Jahren nimmt sein Formensinn einen Umschwung, auf welchen die früher entfaltete Tätigkeit nicht vorbereitet. Verfolgen wir seine Laufbahn vom Jahre 1493, in welchem er für das Kloster Weingarten

einen Marienaltar (jetzt zerstückelt im Augsburger Dome) schuf, bis zum Jahre 1512, so sehen wir ihn mit der Herstellung von größeren Altären in der üblichen Weise beschäftigt. Nur zeigt er eine besondere Vorliebe für die Passionsdarstellungen (Frankfurt, Donaueschingen)

Fig. 77. Die h. Barbara. Fig. 78. Die h. Elisabeth.
Flügelbilder des Sebastiansaltars von Hans Holbein d. ä. München.

und schlägt dabei einen volkstümlichen Ton an, indem er sich genau an die Passionsspiele hält und die Szenerie sowie die Charaktere, welche durch die dramatischen Aufführungen Gemeingut geworden waren, in seine Bilder herübernimmt. Einzelne von seinen Gemälden können geradezu

als Illustrationen der Spiele gelten. Überraschend wirken sodann die im Jahre 1512 gemalten Altarflügel für das Katharinenkloster, deren Außenseiten, die Kreuzigung Petri und Maria mit Anna und dem Christuskinde (Fig. 76) darstellen. Im Märtyrertum des Apostels steigert sich die Naturwahrheit zu einem an das Tragische streifenden, herben Ausdrucke; in den Frauen auf jenem Bilde (Maria selbdritt) ist das erfolgreiche Streben, volle, kräftige Formen zu schaffen, deutlich wahrnehmbar. Wenige Jahre später (1515 oder 1516) schuf er den Sebastiansaltar, jetzt in der Münchener Pinakothek, dessen innere Flügel (Fig. 77 und 78) uns zum erstenmal in der deutschen Kunst die Frauenschönheit nicht mehr zart und schüchtern, sondern in reichen und reifen Formen offenbaren. Sowohl die heil. Barbara mit dem Kelche in der Hand, wie die heil. Elisabeth, welche Aussätzigen Labung spendet, zeigen im Schnitte der Köpfe, in den Verhältnissen der Leiber, in dem Wurf der Gewänder einen idealen Zug, welcher an die italienische Weise erinnert. Im Beiwerke hat auch Burgkmair Renaissanceformen häufig angeordnet; Holbein geht aber weiter. Er bleibt nicht bei den Äußerlichkeiten stehen, sondern dringt in den Kern der Renaissancekunst und bringt das formale Element zu vollkommener Geltung. Auch im Kolorit befreit er sich von der Herrschaft stofflich glänzender Lokalfarben und zielt auf eine feinere harmonische Wirkung, die vielleicht auf Rechnung seines Bruders und Mitarbeiters Sigmund kommt, der später in Bern lebte und dort 1540 starb.

Woher stammt dieser scheinbar plötzliche Umschwung? Wir stoßen aber noch auf weitere Rätsel. Wir besitzen von Holbein zahlreiche, meistens mit dem Silberstift gezeichnete Porträtköpfe (Kupferstichkabinett in Berlin, Museum in Basel, Kopenhagen und andere), so voll frischen Lebens und sicherer psychologischer Wahrheit, daß sie mit Recht den besten Schöpfungen der

Fig. 79. Lienhard Wagner.
Zeichnung von Holbein d. ä. Berlin.

Fig. 80. Kunz von Rosen.
Zeichnung von Holbein d. ä. Berlin.

Zeit beigezählt werden (Fig. 79 und 80). Wie kam es, daß er so wenige Porträts gemalt hat? Warum gelangte er trotz seiner großen malerischen Begabung zu keinem bürgerlichen Ansehen, auf keinen grünen Zweig? Darauf geben die Porträtzeichnungen vielleicht Antwort. Holbein war im Klosterkeller ein gern gesehener Gast, seine Schnurren und Späße unterhaltend genug, um ihm die seltsame Galerie von Mönchsköpfen, die er bei solchen Anlässen zeichnete, zu verzeihen. Satirische Laune hat ihm die meisten eingegeben. Aber auch auf den Straßen, in den Herbergen las er gern auffällige Kopftypen auf und bewegte sich, wie es scheint, häufig in lustiger Gesellschaft. Darüber vernachlässigte er den heimischen Herd und zwang die Söhne zu früher Wanderung. Hans Holbein der jüngere hat offenbar aus schlimmen Jugenderfahrungen den pessimistischen Zug geschöpft, der so viele seiner Werke durchweht. Sein Vater verarmte, verließ 1516 Augsburg und arbeitete im Elsaß. Aus dieser Zeit (1519) stammt das im königlichen Besitze in Lissabon befindliche Bild, gewöhnlich Brunnen des Lebens betitelt, welches aber in Wahrheit einen einfachen, damals in den Niederlanden sehr beliebten Vorgang darstellt (Taf. VI). Ein Kranz weiblicher Heiligen, in Jugendschönheit prangend, in reiche modische Kleider gehüllt, huldigen der Madonna. Diese thront mit dem Christkinde auf dem Arme vor einer Bogenhalle, deren Formen den reinen Renaissancecharakter tragen. Durch diesen reich ornamentierten Triumphbogen hindurch und zu beiden Seiten dringt der Blick in eine weite schöne Landschaft mit musizierenden Engeln, mit Palmen, Ruinen und Hügeln, mit blauem Himmel darüber. Bei allem Reichtum dieses Details ist die Komposition auffällig symmetrisch und ruhig, und die Ausführung miniaturartig fein. Durchweg macht sich ein Streben nach Anmut und Zierlichkeit und eine eigentümliche Verarbeitung niederländischer und italienischer Einflüsse geltend. So bietet das Bild trotz seiner Bezeichnung Johannes Holbein 1519 und seinen Beziehungen zu gesicherten Werken des älteren Holbein, z. B. dem Kaisheimer Altar und dem Sebastiansaltar, ein Problem hinsichtlich der Autorschaft. Vieles spricht dafür, daß dieses bedeutende und für seine Zeit sehr moderne Gemälde nicht das Werk des alten Vaters, sondern das Meisterstück des Sohnes Hans ist. — Holbein der ältere starb im Elsaß vergessen und verschollen um das Jahr 1524.

b) Albrecht Dürer und Peter Vischer.

Schwer, in unablässiger Arbeit rang Albrecht Dürer dem Schicksale seine Größe ab. Genoß er auch unter seinen Mitbürgern nicht geringes Ansehen, so vermißte er doch in seiner Kunst eine reiche und nachhaltige Förderung. In seinem besonderen Fache, der Malerei, bei der Bestellung umfangreicher Altarwerke, hatte sich die Handwerksübung so sehr eingebürgert, daß, wer der Hilfe der Gesellen entbehren, in seine Werke die ganze Tiefe und Kraft der persönlichen schöpferischen Phantasie legen wollte, keinen rechten Boden fand. So erklärt sich die verhältnismäßig geringe Zahl größerer Altarbilder, welche Dürer hinterlassen hat. In seiner Umgebung gab es wohl befreundete Männer von tüchtiger Gelehrsamkeit. Sie waren von regem Eifer erfüllt, sich die Lebensweisheit des klassischen Altertums anzueignen, sogar von poetischen Empfindungen durchströmt. Was aber Wilibald Pirkheimer und die anderen Humanisten Poesie nannten, war vorwiegend gelehrte Allegorie, für den künstlerischen Sinn wenig anregend, für Dürer aber doppelt gefährlich, insofern er selbst der Gelehrsamkeit zuneigte und scharfsinnigen Untersuchungen, theoretischen Aufgaben gern nachging. Schon die Zeitgenossen rühmen von ihm, daß die Kunst der Malerei die mindeste unter seinen Naturgaben gewesen sei. Mit Leonardo da Vincis Universalität läßt sich die Vielseitigkeit seiner Interessen, das Bemühen, für die Kunst allgemeine wissenschaftliche Grundsätze aufzufinden, vergleichen. Die

Der Brunnen des Lebens.

Von Hans Holbein. Lissabon, Kgl. Schloß.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

Studien über die Proportionen des menschlichen Körpers beschäftigten ihn bereits am Anfange seiner Laufbahn; ununterbrochen setzte er sie bis zu seinem Tode fort, ohne sie vollständig abzuschließen. Erst nach seinem Tode wurden die „vier Bücher von menschlicher Proportion" in den Druck gegeben (1528). Gegen dieses Werk treten für die künstlerische Würdigung Dürers seine beiden anderen älteren Schriften, die „Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheite", 1525, und der „Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken"

Fig. 81. Adam und Eva, Kupferstich von Dürer.

1527, zurück. Was er über die Gesetzmäßigkeit der Maße des menschlichen Körpers theoretisch ergründet hatte, suchte er dann auch in einzelnen künstlerischen Schöpfungen anschaulich zu gestalten. Aus Normalfiguren ist der Kupferstich mit Adam und Eva im Jahre 1504 entstanden (Fig. 81), und für einen anderen Kupferstich, welcher einen, unbeirrt von den Schrecken des Todes und der Hölle, durch die Einöde reitenden Ritter — den Ritter trotz Tod und Teufel — darstellt (Fig. 82), griff er gleichfalls auf ältere Studien zu einem wohlproportionierten Reiter zurück.

In seinen Schriften steht Dürer beinahe vollständig auf dem Boden der Renaissance. Die Richtigkeit und Schönheit der Maßverhältnisse bildet bekanntlich einen Mittelpunkt auch ihrer künstlerischen Anschauungen. Dagegen huldigt er in seinen künstlerischen Schöpfungen nicht un-

Fig. 82. Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich von Dürer.

bedingt und namentlich nicht rasch dem Geiste der Renaissance, mochte er auch frühzeitig antike Bauformen als Dekoration verwenden. Persönliche Neigungen, heimische Überlieferungen ließen ihn die längste Zeit eigene Wege wandeln, die nichts mehr mit der mittelalterlichen Kunstweise gemein haben, aber auch von der in Italien gegründeten Renaissance sich entfernt halten. In der Anordnung der Gewänder hat er Mühe, das knittrige Gefälte aufzugeben. Die bloß äußer-

lich treue und wahre Wiedergabe der natürlichen Typen genügt ihm nicht. Die Studien über die menschlichen Proportionen sollten ihm dazu dienen, sein Auge von dem äußeren Zwange zu befreien, seine Phantasie im Wetteifer mit der gesetzlich schaffenden Natur zu stärken. Die Studien weisen nach Italien, die Nutzanwendung war deutscher Art. Er erhob die Gestalten nicht, wie die gleichzeitigen Italiener, zu idealer Allgemeingültigkeit, sondern steigerte das Charakteristische und schärfte den besonderen Ausdruck. Jugendliche Frauenköpfe und Kindergestalten, welche einer solchen Steigerung nicht zugängig sind, gelingen ihm daher weniger gut als die Bilder gereifter, vom Schicksale gezeichneter Menschen mit markierten Zügen und kräftig ausgearbeitetem Gepräge.

Die größte Sorgfalt verwendet Dürer auf den Farbenauftrag. Eine bewunderungswürdige Feinmalerei erblicken wir in vielen seiner Gemälde; aber nicht immer weiß er die an sich kräftigen Töne harmonisch zu stimmen, die Härten zu vermeiden. Nur in zwei Abschnitten seines Lebens, nach der venezianischen Reise (1506) und am Abend seines Lebens, wo er selbst freimütig bekannte, daß er als Jüngling die bunten Bilder, die ungeheuerlichen und absonderlichen Gestalten viel zu sehr geliebt, erreicht er auch in seinen Gemälden hohe Vollendung. Besaß Dürer auch von Natur keinen so lebhaften Farbensinn wie manche seiner Zeitgenossen, so überragt er sie dafür durchgängig durch seine feine Empfindung für landschaftliche Schönheit. Klar bauen sich seine Hintergründe auf, in Duft sind seine Fernsichten gehüllt, Licht und Schatten, dämmeriges Halbdunkel wechseln wirkungsvoll ab.

Vollends unvergleichlich erscheint Dürers Erfindungsgabe. Der Phantasie keines anderen Künstlers seiner Zeit entströmt eine solche Fülle selbständiger Gedanken, keiner gebietet über einen so mächtigen Reichtum entsprechender Formen. Wenn man von einzelnen Darstellungen aus seiner Jugend absieht, sind fast alle Kompositionen sein persönliches Eigentum. Geradezu unerschöpflich ist er im Erfinden. Selbst wenn er denselben Gegenstand mehrmals behandelt, weiß er ihm doch immer neue Seiten abzugewinnen. Und seine Schöpferkraft bewährt sich ebensogut, wenn er einzelne Gestalten, Charakterfiguren zeichnet, wie wenn er idyllische Szenen ausmalt oder dramatische Ereignisse voll Pathos und leidenschaftlichen Lebens schildert. Diese Seite seines Geistes schätzten schon die Zeitgenossen in vollem Maße und borgten fleißig von seinem Reichtum. Aus diesem Grunde haben auch Dürers Zeichnungen eine so hervorragende Bedeutung in der Reihe seiner Werke. Sie sind die unmittelbarsten Äußerungen seiner Phantasie, geben seine Konzeptionen am treuesten wieder und zeigen seine erfinderische Kraft in ihrer ganzen Fülle. Die Sorgfalt, mit welcher Dürer viele von seinen Zeichnungen ausführte, läßt keinen Zweifel darüber, daß er sie seinen anderen Schöpfungen durchaus ebenbürtig erachtete. Nur wer Dürers Zeichnungen und in zweiter Linie seine Kupferstiche und Holzschnitte genau kennt, darf sich rühmen, sein künstlerisches Wesen ganz begriffen zu haben.

Albrecht Dürers Vorfahren hatten ihre Heimat in Ungarn und mögen magyarisierte Deutsche gewesen sein. Sie führten nach einer nicht unwahrscheinlichen Vermutung den Namen Ajtós zu deutsch Türe) und wohnten in Ajtós bei Gyula. Das Wappen Dürers, die offene Türe, spricht jedenfalls zugunsten dieser Annahme. Dürers Vater, Albrecht, ein Goldschmied, war auf seiner Wanderschaft 1455 nach Nürnberg gekommen und hatte sich hier niedergelassen. Aus seiner Ehe mit der Tochter eines Goldschmieds, Barbara Holper, wurden ihm achtzehn Kinder geboren; der zweitgeborene (21. Mai 1471) war unser Albrecht Dürer. Zuerst im Handwerke des Vaters erzogen, kam er 1486 in die Werkstätte Michael Wohlgemuths. Schon aus Dürers Knabenzeit besitzen wir Proben seiner Zeichenkunst; ein Selbstporträt, das er im dreizehnten Jahre zeichnete (in dem berühmten Kabinett von Handzeichnungen und Kupferstichen des Erzherzogs Albrecht in Wien, der Albertina), und eine Madonna mit Engeln aus dem

folgenden Jahre (im Berliner Kupferstichkabinett) und aus dem Ende seiner Lehrzeit das Ölbildnis seines Vaters (1490), in den Uffizien in Florenz. Neunzehnjährig (1490) zog Dürer auf die Wanderschaft, welche ihn bis Pfingsten 1494 von der Vaterstadt fernhielt. Seine Reiseziele sind nicht vollständig bekannt. Alte Nachrichten weisen nach Kolmar, wohin ihn Schon-

Fig. 83. Dürers Selbstbildnis vom Jahre 1493. Paris, Sammlung Goldschmidt.

gauers Werkstätte lockte. Da er für Baseler Drucker Zeichnungen für Holzschnitte anfertigte, nahm er wahrscheinlich auch in Basel längeren Aufenthalt. Aus guten Gründen wird angenommen, daß Dürer schon damals auch Venedig besucht und hier sich längere Zeit, vielleicht in der Werkstätte eines Holzschneiders, aufgehalten hat. Jedenfalls lernte er schon in jener Zeit Stiche Mantegnas kennen, die er nachzeichnete. Damals trat er auch in nähere Beziehungen zu dem als Künstler nicht sonderlich hervorragenden Maler Jacopo de' Barbari, auch Jakob

Walch genannt, von dessen geheimer Weisheit in der Proportionslehre er Nutzen zu ziehen hoffte. Unmittelbar nach der Heimkehr schloß Dürer mit Agnes, der Tochter eines begüterten, in mannigfachen Geschäften brauchbaren Bürgers, Hans Frey, die von einzelnen seiner Freunde später als wenig glücklich geschilderte Ehe und gründete seinen Hausstand.

Fig. 84. Die vier Reiter der Apokalypse. Holzschnitt von Dürer.

Gleichzeitig begann er auch seine selbständige künstlerische Tätigkeit. In den Kupferstichen aus den neunziger Jahren gibt er bald Erinnerungen an die italienische Reise Ausdruck, indem er sich zugleich an die auserlesene Gemeinde der Humanisten wendet (Herkules, Amymone,

Traum und anderes), bald denkt er an die Notdurft des Lebens und arbeitet für den großen Markt (Landsknecht, Türke, Mißgeburt eines Schweines und anderes). Auch die ältesten, durch großes Format ausgezeichneten Holzschnitte bewahren manche Anklänge an die italienische Renaissance im Inhalte wie in den Baulichkeiten der Hintergründe, legen aber zugleich Zeugnis ab für seine Neigung zu reichen landschaftlichen Schilderungen.

Auf dem Gebiete der Malerei eroberte er sich nur langsam die Anerkennung weiterer Kreise. Das Selbstporträt kurz vor seiner Bräutigamszeit, mit Inschrift und Jahreszahl 1493 (Fig. 83), das aus dem Jahre 1498 im Prado, Madrid und das mit der Jahreszahl 1500 in München (Tafel VII), sind beredte Zeugnisse für den erstaunlichen Fortschritt in seiner künstlerischen Entwickelung. Die bedeutendste Schöpfung seiner Jugend aber bleibt doch die große Holzschnittfolge der „heimlichen Offenbarung" oder Apokalypse in 15 Blättern (1498). Zum erstenmale sehen wir hier von Dürer die Kunst des Holzschnittes benutzt, um eine zusammenhängende Reihe von Kompositionen zu verkörpern. Wenn auch in vielen Fällen das Messer des Holzschneiders die Linien der Dürerschen Vorzeichnung nur grob und stumpf herausbrachte, immerhin bildete der Holzschnitt für Dürer ein unvergleichliches Mittel, die Schöpfungen seiner Phantasie in den weitesten Kreisen zu verbreiten. Durch Dürer wurde der Holzschnitt geadelt, in den Kreis der wirksamen künstlerischen Ausdrucksweisen eingefügt. Daß durch den Holzschnitt das Charakteristische der Dürerschen Kunst festgehalten wird, zeigen am besten die vier Reiter aus der Apokalypse (verkleinerte Nachbildung Fig. 84). In grimmigem Zorne stürmen sie einher, um die Menschheit zu vernichten. Das phantastisch Erhabene kommt in diesem Blatte vollkommen zur Geltung. Dürer fand den Holzschnitt so passend für die Wiedergabe seiner gedankenreichen, poetischen Kompositionen, daß er nach Vollendung seiner „heimlichen Offenbarung" daran ging, auch die Passion Christi und das Marienleben in großen Holzschnittblättern als geschlossene Folgen herauszugeben. Das dramatische Element stellte Dürer in der „großen Passion" (zwölf Blätter) in den Vordergrund; in mächtigen Zügen werden vor unseren Augen die Leidenschaften der erregten Volksmenge entrollt, in scharfen Gegensätzen bewegt sich die Handlung. Mit der einen Wiedergabe der Passion war Dürers Phantasie noch lange nicht erschöpft. Er zeichnete die Hauptszenen noch einmal auf grüngetöntem Papier in zwölf Blättern, mit besonderer Rücksicht auf die malerische Stimmung (Grüne Passion in der Albertina) und stach sie sodann in Kupfer in 16 kleinen Blättern, wobei er es so vornehmlich auf den tiefen Seelenausdruck der handelnden Personen absah.

Auf den Boden der Idylle führt uns Dürer im „Marienleben" (20 Blätter). Hier kam ihm sein feines Verständnis der landschaftlichen Natur zu statten; hier stört das Hineinragen eines lokalen Nürnberger Zuges in die Darstellung am wenigsten. Die Gegenwärtigkeit der Darstellung gewinnt nur, wenn wir in der Szene der Geburt Mariä in die Wochenstube einer deutschen Bürgersfrau hineinblicken, in der „Ruhe in Ägypten" ein ländliches Gehöfte vor Augen haben, in welchem der brave Zimmermann emsig schafft, die glückliche Mutter an der Wiege des Kindes fleißig spinnt. Die „Ruhe in Ägypten" ist eine der wenigen Schilderungen Dürers, in welchen ein fröhlicher Humor (die spänesammelnden Engel) ungebundenen Ausdruck findet. In der „Heimsuchung" (Fig. 85) wie in der „Flucht nach Ägypten" erscheint die landschaftliche Staffage mit großer Liebe behandelt.

Erst nach mehreren Jahren kamen die Holzschnittfolgen, durch eine neue vermehrt, welche das Leiden Christi in 37 Blättern mehr im Volkstone erzählt (Kleine Passion), zur Vollendung und Ausgabe. Was die Vollendung verzögerte und zugleich einen wichtigen Einschnitt in sein Leben machte, war die Reise nach Venedig am Ende des Jahres 1505. Ein volles Jahr und darüber währte sein Aufenthalt in Venedig. Die noch erhaltenen Briefe an Willibald

Albrecht Dürer.

Selbstbildnis. München, Alte Pinakothek.

Zu Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 7. Aufl., Bd. IV.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

Pirkheimer gewähren einen trefflichen Einblick in Dürers Stimmungen, sein Leben und Treiben unter den Italienern. Das Hauptdenkmal seiner Wirksamkeit daselbst ist das „Rosenkranzfest“, im Auftrage einer Genossenschaft deutscher Kaufleute für den Altar der Kirche San Barto=

Fig. 85. Die Heimsuchung. Aus dem Marienleben Dürers.

lommeo gemalt, später vom Kaiser Rudolf II. angekauft und nach Prag gebracht, wo es noch gegenwärtig (Gemäldesammlung des Klosterstifts Strahow), leider arg verdorben, bewahrt wird (Fig. 86). Vor einem Teppiche thront die Madonna mit dem Christkinde; zu ihren Füßen ruht ein Engel, die Laute schlagend. Zu beiden Seiten aber knieen Papst und Kaiser und die Vertreter der Christengemeinde, welche von der Madonna, dem Christkinde und dem

heil. Dominikus (dem Patron der Rosenkranzbrüderschaft) mit Rosenkränzen gekrönt werden. In der Anordnung der Hauptgruppe tritt der Einfluß Giovanni Bellinis offen zutage, gerade so wie aus dem gleichzeitigen Bilde des jugendlichen Christus unter den Schriftgelehrten (Galerie Barberini in Rom) das Studium Leonardos spricht, dessen Spuren unser Meister, wie die frei erfundenen Kopftypen oder „verruckten Angesichter“ und die sogenannten Knoten beweisen, überhaupt gern folgte. Ein 1506 in Venedig gemaltes Bild, die Madonna mit dem Zeisig, besitzt das Museum zu Berlin.

Fig. 86. Das Rosenkranzfest, von Dürer. Prag, Stift Strahow.

Ungern schied Dürer von Venedig. „O wie wird mich nach der Sonnen frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer“, klagt er seinem Freunde Pirkheimer. Doch eröffnete sich ihm in den nächstfolgenden Jahren auch in der Heimat eine größere Wirksamkeit, es wurde ihm namentlich eine reichere Gelegenheit geboten, sich auch als Maler hervorzutun. Schon vor der Reise hatte Dürer einzelne Ölbilder gemalt, wie den Paumgärtnerschen Altar mit den stattlichen Rittergestalten auf den Flügeln (Münchener Pinakothek), ferner das berechnet anspruchsvolle, durch Übermalung verdorbene Selbstbildnis, ebenda, und (1504) die durch den Reichtum der Szenerie fesselnde Anbetung der heil. drei Könige in den Uffizien zu Florenz (Fig. 87). Erst jetzt scheint er, durch die venezianischen Erfahrungen angeregt, die Ölmalerei mit besonderer Liebe und großem Eifer ergriffen zu haben. Wer die Doppeltafel mit Adam und Eva (Museum zu Madrid, Wiederholung in der Pittigalerie), in deren Gestalten er sein Ideal schöner Körperbildung zu verwirklichen suchte, bestellt hat, wissen wir nicht.

Für einen Frankfurter Tuchhändler, Jakob Heller, führte Dürer 1509 einen großen Altar aus, mit der Himmelfahrt Mariä im Mittelbilde. Leider ist dieses Bild durch Feuer zugrunde gegangen und nur in einer Kopie des Jobst Harrich erhalten. Der Verlust bleibt um so mehr zu beklagen, als wir aus den zahlreichen noch vorhandenen Studien und den Briefen Dürers wissen, mit welcher Sorgfalt der Künstler das Bild vollendete. Von den Flügelbildern besitzen wir noch die Mehrzahl, doch hatten an diesen unzweifelhaft die Gesellen einen großen Anteil. Nur an Umfang, nicht an Kunstwert, steht dem Hellerschen Altar die

Fig. 87. Anbetung der Könige, von Dürer. Florenz, Uffizien.

Tafel nach, welche Dürer für die Kapelle im Landauer Brüderhause zu Nürnberg 1511 schuf. Für die weise Bedachtsamkeit Dürers auch bei diesem Werke spricht der Umstand, daß er für den holzgeschnitzten Rahmen selbst die Vorzeichnung lieferte. Das Gemälde, unter dem Namen des „Allerheiligenbildes“ bekannt (Fig. 88), wird gegenwärtig in der kaiserlichen Galerie in Wien bewahrt. Oben schwebt, von einer stattlichen Heiligenschar umgeben, die Dreieinigkeit. Tiefer, mit den Heiligen den Kreis um die Trinität schließend, kniet anbetend die christliche Gemeinde, nach Ständen gegliedert, von Papst und Kaiser angeführt. Ganz unten in einer weiten Uferlandschaft steht, auf eine Tafel sich stützend, in stattlicher Pelzschaube der Meister selbst. Zur vollendeten Charakteristik der einzelnen Gestalten, zum idealen Schwunge der Kom-

position tritt noch eine wirkungsvolle helle Farbenharmonie, ganz im Einklange mit dem überirdischen Schauplatze des Vorganges, hinzu.

Der äußere Erfolg der malerischen Tätigkeit entsprach nicht Dürers Erwartungen. Die nächstfolgenden Jahre zeigen ihn vorzugsweise mit dem Grabstichel und mit Versuchen, die Kupfer-

Fig. 88. Das Allerheiligenbild, von Dürer. Wien.

stichtechnik zu höherer Vollkommenheit zu erheben, beschäftigt. Er radierte mit der Nadel, ätzte die Platten und schuf jene wunderbaren Blätter, welche ebensosehr von seiner vollkommenen Beherrschung der Kunst, wie von der Richtung seiner Phantasie auf das Tiefsinnige, Gedankenreiche Zeugnis ablegen: den „Ritter, Tod und Teufel“ (1513, s. S. 79), den „Hieronymus

in der Zelle" und die „Melancholie" (1514). Daß die beiden letzten Blätter in einem engen Zusammenhange miteinander stehen, in vollen Gegensätzen sich bewegen, unterliegt keinem Zweifel; ebenso sicher ist, daß in der Melancholie (Fig. 89) ein Faustgedanke anklingt, das unheimliche Wesen der Magie und das vermessene Grübeln angedeutet wird. Darüber darf man

Fig. 89. Die Melancholie. Kupferstich von Dürer.

aber die rein künstlerischen Absichten Dürers, das Streben, durch verschiedene Lichtstimmungen zu wirken, nicht vergessen. Es darf sogar die Frage aufgeworfen werden, ob nicht die Freude an der malerischen Perspektive, am Spiele mit Licht und Luft den Ausgangspunkt der Komposition bildete. Derselben Zeit entstammen auch die anmutigsten seiner Madonnenblätter. Dürer läßt sonst das Matronenhafte zu sehr vorwalten und beharrt bei den individuellen Zügen des Modells aus seiner Umgebung. Der Madonna aber, welche, unter einem Baume sitzend, dem

Christkinde eine Birne reicht (1511, Fig. 90), und der Maria auf einem anderen Kupferstiche, wo sie das Kind an sich drückt, ihre Wange an sein Köpfchen preßt (1513), verleiht er einen idealen Charakter und schildert das Mutterglück mit feinster Empfindung. Auch sein Meisterstück im Fache des Holzschnittes, das große Blatt der Dreifaltigkeit, wurde von ihm in diesen Jahren (1511) gezeichnet.

Fig. 90. Madonna mit der Birne. Nach dem Kupferstich von Dürer (1511).

Hatte bis dahin Dürer sich keiner vornehmen Gönnerschaft erfreut — nur der Kurfürst Friedrich der Weise bedachte ihn mit Aufträgen — so sollte sich dieses Verhältnis jetzt gleichfalls ändern. Seit dem Jahre 1512 trat er zu Kaiser Maximilian in nähere Beziehungen. Mit dem Maßstabe, welchen uns die italienische Renaissance in die Hand legt, dürfen wir die Freundschaft des deutschen Fürsten nicht messen, nicht erwarten, daß er den Künstler mit monumentalen Aufgaben betraute. Dürer trat bei den umfassenden künstlerischen Unternehmungen, mit welchen sich der Kaiser beschäftigte, in eine Reihe mit vielen anderen, namentlich Augsburger Künstlern, und mußte sich nur zu oft dem Willen des Kaisers und dessen poetischen Ratgebern

fügen. In einem Falle empfing er aber doch einen Auftrag, welcher so vollkommen seiner Natur und seinen Neigungen entsprach, daß man glauben möchte, er selbst habe die Anregung dazu gegeben. Kaiser Max hatte ein für seinen persönlichen Gebrauch bestimmtes Gebetbuch verfassen und bei Schönsperger in Augsburg auf Pergament drucken lassen. Das Handexemplar, beinahe vollständig erhalten und zur Hälfte in der Münchener Staatsbibliothek, zur Hälfte im Museum zu Besançon bewahrt, wurde zwar von mehreren Künstlern mit Randzeichnungen geschmückt, doch fiel der Hauptanteil in jeder Hinsicht Dürer zu. Ihm gehört die größere Zahl der Blätter, von ihm haben offenbar die anderen Illuministen die Richtung und das Ziel empfangen. In den freien, scheinbar flüchtigen, aber stets wohldurchdachten Randzeichnungen konnte sich seine Phantasie ungehindert ergehen. Mit kalligraphischem Schnörkel, der zuweilen in Blattwerk übergeht, umzog er die Blätter und zeichnete, an den Inhalt sich frei anschließend,

Fig. 91. Randzeichnung Dürers zu dem Gebetbuch Kaiser Maximilians. München, Staatsbibliothek.

Fig. 92. Kaiser Maximilian. Holzschnitt von Dürer.

bald Gestalten voll mächtigen Ernstes, bald humoristische Szenen hinein (Fig. 91). Mochte auch Kaiser Max nach unseren Begriffen den großen Künstler nicht würdig beschäftigen, so blieb

ihm dieser doch herzlich zugetan und stiftete in dem großen Holzschnitte, welcher den Kopf des Kaisers lebendig wiedergibt (Fig. 92), dem Gönner ein Ehrendenkmal.

Nach Maximilians Tode mußte Dürer daran denken, die von dem Kaiser ihm bewilligten Gnadengelder auch von dessen Nachfolger bestätigt zu sehen. Da Kaiser Karl V. in den Niederlanden weilte, so machte sich Dürer mit Weib und Magd und einem stattlichen Vorrate seiner Kunstblätter (Juli 1520) auf den Weg nach den Niederlanden. Das Reisetagebuch Dürers hat sich erhalten. Wir lesen darin von den mannigfachen Ehren, die ihm namentlich in Antwerpen von den Malern zuteil wurden, von zahlreichen Bildnissen, die er zeichnete, und einigen Gemälden, darunter auch einen heil. Hieronymus (Museum zu Lissabon), zu dem sich das Studienblatt in der Albertina befindet. Auch Reste seines Skizzenbuches, in welchem er mit dem Silberstifte auf weißgrundiertes Papier Porträts und Landschaften zeichnete, sind noch auf uns gekommen.

Die wichtigsten Denkmale seiner niederländischen Reise, zugleich Zeugnisse der großen Einwirkung der Antwerpener Meister auf seine Malweise, bleiben doch die Bildnisse des Barend von Orley in Dresden und eines unbekannten Blondkopfes in Madrid. Es beginnt überhaupt jetzt für Dürer eine Periode ununterbrochenen stetigen Aufschwunges und vollkommener Reife. Als er nach einem Jahre heimkehrte, fand er bereits die Vaterstadt und die Freunde von der Reformationsbewegung tief ergriffen. Bei seinem scharfen und ernsten Geiste und bei seiner tiefen religiösen Empfindung konnte er davon nicht unberührt bleiben. Schon in den Niederlanden hatte ihn die (falsche) Nachricht von Luthers Gefangennahme mächtig aufgeregt. Als echter Künstler faßte er sein Glaubensbekenntnis in einer künstlerischen Schöpfung zusammen. Er verehrte dem Rate Nürnbergs 1526 eine Doppeltafel, auf welcher er die Apostel Johannes mit Petrus und Paulus mit Markus (Fig. 93 u. 94) gemalt hatte. Johannes und Paulus sind die Hauptgestalten. Während Johannes (im roten Mantel) sinnend in das geöffnete Buch blickt, das er in den Händen hält, hat Paulus (in weißem Gewande) das Buch geschlossen, faßt mit starker Hand das Schwert und blickt zornmütig aus dem Bilde heraus. Prüfung der Wahrheit und ihre mannhafte Verteidigung — daraufhin sind offenbar der Charakter und die Züge der Apostel gerichtet; aus diesem Grundgedanken hat Dürer die beiden Hauptgestalten geschaffen. In Bibelstellen, welche Dürer eigenhändig unter die Gestalten auf die Tafeln geschrieben (sie sind von den Originaltafeln in München abgenommen und an die Kopien in Nürnberg befestigt worden), sprach er seine Absicht noch deutlicher aus.

So sind die vier Apostel, wohl auch die vier Temperamente genannt, ein kostbares Denkmal der religiösen Stimmung des Meisters, zugleich aber ein lebendiges Zeugnis der siegreichen Überwindung aller früheren formellen Schranken seiner Kunst. Die feine, bis in das kleinste sorgfältige Ausführung ist geblieben, aber ein plastisches Element in der Modellierung der Gewänder durch Abstufung der Farben hinzugekommen. Auch das Markige und Kernhafte in der Auffassung der Köpfe erscheint noch reiner und wirkungsvoller hervorgehoben, wie sich schon aus der populären Bezeichnung der Apostel als „Temperamente" ergibt. Die gleiche Gediegenheit, den gleichen Farbenschmelz zeigen auch die beiden aus seinen letzten Jahren stammenden Bildnisse im Berliner Museum, das des urgesunden Hieronymus Holzschuher, welches durch die frische Natur des Dargestellten gewinnt (Fig. 95), und das andere des Jakob Muffel, dessen malerische Durchführung trotz des weniger fesselnden Modelles noch höher steht. Charakterfiguren und Bildnisse entsprachen der Richtung, welche Dürers Phantasie in seinen letzten Jahren genommen hatten, am besten. Ihre Wiedergabe beschäftigt nicht allein den Maler, sondern auch den Zeichner (Porträt des Lord Morley bei Mitchell in London) und Kupferstecher (Bildnisse des Kardinals von Mainz, des Kurfürsten Friedrich von Sachsen, Melanchthons und Erasmus'

Fig. 93. Johannes und Petrus, von Dürer. München.

Fig. 94. Paulus und Markus, von Dürer. München.

von Rotterdam). Dürer starb 1528 am 6. April, an demselben Jahrestage wie Raffael, in seinem 57. Jahre, nachdem er schon längere Zeit von Kränklichkeit heimgesucht worden war.

Die abschließende Betrachtung darf nicht bei dem bloßen Staunen über Dürers künstlerische Fruchtbarkeit verweilen. Diese ist gewaltig groß. Von den Tafelbildern abgesehen, zählt das Verzeichnis seiner Werke 194 Kupferstiche, über 170 Holzschnitte und mehrere hundert Zeichnungen auf, unter diesen viele, die, mit der größten Sorgfalt nicht anders wie Malereien behandelt, wahre Proben des geduldigen Fleißes vorstellen, z. B. die Apostelköpfe

Fig. 95. Hieronymus Holzschuher, von Dürer. Berlin.

(Studien zu dem Allerheiligenbilde, Fig. 96), das Doppeltäfelchen mit Simson und Christi Auferstehung, die kolorierten Pflanzen- und Tierzeichnungen. Viel wunderbarer als Dürers Fruchtbarkeit ist der Reichtum seiner inneren Entwickelung. In jungen Jahren trat er Italienern wie Mantegna und Barbari nahe, selbst von antiken Werken nahm er Kenntnis. In seinen großen Holzschnittfolgen versenkte er sich dann in die überlieferte heimische Kunstweise. Hier wie dort bewahrt er seine volle Selbständigkeit. Er wird weder zu einem Manieristen, noch begnügt er sich damit, die bekannten Typen der Passionsspiele, wie die meisten anderen Maler und Holzschnitzer, einfach in die Bildform zu übertragen. Die eifrige Umschau in der äußeren Naturwelt hemmte nicht die Einkehr in das eigene, tief bewegte und poetisch gestimmte Gemüt, dessen Widerschein sich in mehreren phantasievollen Kupferstichen (Melancholie usw.)

Fig. 96. Apostelkopf. Weiß gehöhte Pinselzeichnung von Dürer. Wien, Albertina.

offenbart. Das letzte Ziel fand er in der Ausbildung des Porträts und der fest in Stimmung und Formen abgeschlossenen Charakterfigur, wodurch er der Pfadfinder der folgenden Kunstperiode wurde.

Dürers Werkstätte zog schon frühe Malergesellen an. Noch vor Dürers venezianischer Reise trat in diese der aus Nördlingen stammende Hans Leonhard Schäufelein (um 1480 bis 1540) ein, der namentlich im Fache des Holzschnittes eine ungemeine Fruchtbarkeit entwickelte, seit 1515 in seiner Vaterstadt sich ansiedelte und hier auch als Maler (Wandgemälde im Rathause: Judith und Holofernes, Flügelaltar in der Georgskirche: Kreuzabnahme,

Fig. 97. Beweinung Christi, von Schäufelein. Nördlingen, Rathaus.

Fig. 97) tätig auftrat. Auch Hans (Süß) von Kulmbach († 1522), ursprünglich ein Schüler des Jakob Walch, genannt Barbari, arbeitete eine Zeitlang in Dürers Werkstätte. Sein bedeutendstes Werk ist die Anbetung der Könige (Berlin, Fig. 98), in der Komposition an Dürer mahnend, durch den Schmelz und die feine Harmonie der Färbung ausgezeichnet. Dürers Einfluß erfuhr ferner Hans Springinklee († 1540), als Illuminator und Zeichner für Holzschneider geschätzt. Auch der jüngere Bruder des Meisters, Hans Dürer, bewährte sich als fleißiger Gehilfe und verließ Nürnberg erst nach Albrechts Tode, um als Hofmaler in Krakau in die Dienste des Königs von Polen zu treten. Von Schülern aus Dürers späterer Zeit wird namentlich Georg Pencz erwähnt, der seit 1523 selbständig arbeitete und sich als Kupferstecher und Bildnismaler auszeichnete. In seinem Entwickelungsgange entfernte er sich immer mehr von Dürers Vorbild und näherte sich den Italienern, besonders Giulio Romano

und Bronzino. Sein Hauptwerk ist das Kniestück eines Goldschmiedes oder Münzmeisters in der Kunsthalle zu Karlsruhe von 1545. Er starb in dürftigen Verhältnissen 1550. An ihn schlossen sich die beiden Brüder Beham an, Sebald Beham (1500—1550) und Barthel Beham

Fig. 98. Anbetung der heil. drei Könige, von Hans von Kulmbach. Berlin.

(1502—1540). Alle drei hatten 1524 den Lehren Carlstadts und Thomas Münzers Gehör geschenkt und mußten sich wegen ihrer Gottlosigkeit vor dem Rate verantworten. Sebald Beham führte überhaupt ein unruhiges Leben, bis er sich 1534 in Frankfurt niederließ. Eine gewaltige Menge von Holzschnitten und Kupferstichen ging aus der Werkstätte des leicht und rasch arbeitenden Künstlers hervor. Das berühmteste Malerwerk Sebalds ist eine bemalte Tisch=

platte mit der Geschichte Bathsebas (im Louvre). Barthel Beham siedelte sich 1527 in München an und trat in die Dienste des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern. Dadurch erklärt sich die große Zahl fürstlicher Porträts (Fig. 101), welche Barthel geschaffen hat. Von einer

Fig. 99. Tanzende Bauern. (Die Monate.)
Kupferstich von S. Beham.

Fig. 100. Ein Landsknecht.
Kupferstich von Barthel Beham.

Fig. 101. Pfalzgraf Otto Heinrich,
von Barthel Beham. Augsburg.

Fig. 102. Maria auf dem Halbmond.
Kupferstich von Aldegrever.

Reihe ihm zugeschriebener Altarbilder ist der Ursprung nicht völlig sichergestellt. Das beste und umfangreichste unter denselben, die Kreuzfindung in der Münchener Pinakothek (Fig. 103), weist in der Anordnung der Szene, in den Bauten des Hintergrundes deutlich auf das Muster älterer venezianischer Maler hin, von welchen er nur in der derberen Charakteristik der einzelnen Gestalten abweicht.

Alle diese Meister haben den gemeinsamen Zug, daß sie im Fache des Holzschnittes oder Kupferstiches ebenso heimisch sind wie in der Malerei, durchgängig eine Doppelwirksamkeit ent=

Fig. 103. Auffindung des h. Kreuzes, von Barthel Beham. München.

falten. Auf welchen Teil ihrer Tätigkeit der größere Nachdruck gelegt werden muß, darüber ist kein Zweifel möglich. Als Maler zeigen sie einzelne lobenswerte Eigenschaften; sie sind namentlich auf Kraft und Glanz der Farbe bedacht und verstehen auch die Handlung deutlich

und äußerlich wahr wiederzugeben. Die gewohnheitsmäßige Arbeit überragt aber doch bei Altären und Kirchenbildern in den meisten Fällen die persönliche Schöpfung. Ganz anders

Fig. 104. Ruhe auf der Flucht, von Altdorfer. Berlin.

treten dieselben Künstler auf, wenn sie für den Holzschnitt zeichnen oder in Kupfer stechen. Hier erweitern sich sofort die Grenzen ihrer Phantasie, welche eine überaus reiche Stoffwelt in sich aufnimmt; auch die Formen erscheinen lebendiger, die Typen mannigfacher, das Gebärden=

spiel bewegter, das Auge für das Neue in jeder Hinsicht empfänglicher (Fig. 99 und 100). Die Weiterentwickelung der deutschen Kunst nach den zwei Richtungen eines engen Anschlusses an das Volkstum und stärkeren Gebrauches italienischer Formenelemente vollzieht sich in diesen Kreisen. Wir werden den Männern, welche diese Wandlung durchführten, noch einmal unter den Namen der „Kleinmeister" begegnen.

Der gleiche Vorgang, der an den Dürerschülern beobachtet wird, wiederholt sich auch bei den anderen Künstlergruppen. Der vielbeschäftigte Albrecht Altdorfer, seit 1505 in Regens-

Fig. 105. Bildnis eines jungen Mannes, von Aldegrever. Wien, Galerie Liechtenstein.

burg ansässig und hier 1538 verstorben, durch seinen feineren Sinn für landschaftliche Schönheit ausgezeichnet und, wie seine „Ruhe auf der Flucht" im Museum zu Berlin (Fig. 104) zeigt, in seiner Auffassung der biblischen Ereignisse ganz volksmäßig, hat doch als Maler nichts geschaffen, was in der Formenfülle und Reife der Schönheit an den Farbenholzschnitt der „schönen Maria von Regensburg", ein auch durch den besonderen Anlaß seiner Schöpfung interessantes Blatt, heranreichte.

Auch die geschichtliche Bedeutung des Soester Malers und wackeren Vorkämpfers der Reformation, Heinrich Aldegrever (1502 bis nach 1555), auch Trippenmeker genannt, ruht vornehmlich auf den zahlreichen Kupferstichen, die wir von ihm besitzen (Fig. 102), mögen immerhin

seine gemalten Bildnisse (Fig. 105) durch eine unmittelbare Frische der Auffassung und durch Schärfe der Zeichnung überraschen, und seine Altarbilder (Anbetung der heil. drei Könige in der Wiesenkirche zu Soest) durch die genauen Naturstudien Bewunderung erregen. Das Porträtfach bleibt überhaupt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die starke Seite der deutschen Malerei, zu deren allgemeiner Hebung bis zur Vollkommenheit es nur günstiger äußerer Verhältnisse bedurfte.

Man geht schwerlich irre, wenn man auch in dem künstlerischen Wirken des Lukas Cranach des älteren (1472–1553) auf die Porträts das Hauptgewicht legt. Meister Lukas, nach seinem Geburtsorte Kronach benannt, dankt seine große Volkstümlichkeit den freundschaftlichen Beziehungen zu den Reformatoren, den bürgerlichen Tugenden und insbesondere der rührenden Anhänglichkeit, welche er seinem Herrn, dem unglücklichen Kurfürsten Johann Friedrich, bewies. Auch die von ihm dargestellten Persönlichkeiten (Luther, Melanchthon, Katharina von Bora und andere) fesseln unser Interesse und lassen die Schranken seiner künstlerischen Begabung in den Hintergrund treten. Er ist der Maler der Reformatoren, aber nicht der Reformation, wenn man mit diesem Worte nicht sowohl eine Scheidung kirchlicher Bekenntnisse, als vielmehr den Ausgangspunkt einer neuen Anschauungsweise bezeichnet, gerade so wie Dürer zwar die Stimmungen, welche zur Reformation führten, in seinen Schöpfungen verkörpert, aber sich noch nicht auf den Boden der wirklichen protestantischen Weltanschauung stellt. Dabei offenbart Cranach in seiner Kunst einen echt deutschen, biederen und sinnigen Zug, ein solides Können und eine ausgeprägte Eigenart. Er hatte sich 1505 in Wittenberg als Hofmaler des Kurfürsten Friedrichs des Weisen niedergelassen und wurde hier der Begründer einer sehr produktiven Werkstatt, die noch unter seinem gleichnamigen Sohne florierte und ihren Einfluß auf ganz Sachsen geltend machte. Gar mannigfacher Art sind die Gegenstände seiner Schilderungen. Sie umfassen das religiöse Gebiet, mythologische Szenen, Bilder nackter Frauen (Venus, Lukretia), Schwänke (Jungbrunnen). Von desto geringerem Umfange ist die Formenwelt, über welche er gebietet. Er wiederholt gern die ihm geläufigen Kopftypen und bringt immer dieselben Trachten an. Er liebt ein helles Kolorit, vertreibt die Töne mit der größten Sorgfalt, so daß die meisten kleinen Bildflächen wie aus einem Gusse erscheinen, zeichnet scharf, aber nicht immer

Fig. 106. Die h. Anna selbdritt, von Cranach. Berlin.

richtig, und vermag die Farben selten harmonisch zu stimmen. Übrigens sind die Bilder, die aus seiner Werkstatt hervorgingen, sehr ungleich, und die große Menge mittelmäßiger Werke hat das Urteil über ihn ungünstig beeinflußt. Seine besten Bilder sind in seiner Frühzeit zu suchen. Manche, wie das früheste bezeichnete, eine kleine „Ruhe auf der Flucht" von 1504 (Berliner Museum, Tafel VIII), zeigen Schönheiten sowohl in der poetischen Auffassung, wie in Zeichnung und Kolorit, wie man sie dem Künstler nach der landläufigen Vorstellung gar nicht zutrauen würde. Das kleine Bild einer heil. Anna selbdritt, ebenfalls im Berliner Museum (Fig. 106), ist anspruchsloser, aber namentlich in dem landschaftlichen Grunde von feiner koloristischer Wirkung. Für die naive Art, mit der er mythologische Gegenstände behandelt, bietet das „Urteil des Paris" (Karlsruhe) ein gutes Beispiel (Fig. 107). Auch Cranachs Begabung erhellt besser als aus seinen Bildern aus seinen Holzschnitten, von denen die besten aus den Jahren 1505—1509 datieren.

Fig. 107. Das Urteil des Paris, von Cranach. Karlsruhe, Museum.

Nimmermehr darf Cranach mit Dürer gleichgestellt werden, welcher durch die Tiefe und den Reichtum der Phantasie, wie durch die Fülle der Kunstmittel unendlich hoch emporragt. Eher findet Dürer, allerdings in einem anderen Kunstfache, sein Gegenbild in dem Erzgießer Peter Vischer. Wie mit Dürer die Nürnberger Malerschule ihre Vollendung erreicht, so schließt Peter Vischer die Entwickelung der lokalen Skulptur ab.

Noch manche Punkte bleiben in dem Lebensgange dieses Meisters rätselhaft und unentschieden. Nach der gewöhnlichen Angabe wurde Peter Vischer um das Jahr 1455 geboren. Er arbeitete zunächst in der Werkstätte seines Vaters, des Rotgießers Hermann Vischer, trat nach dessen Tode an die Spitze der Hütte (1487) und starb im hohen Alter am 27. Januar 1529. Da erscheint es nun wunderbar, daß er, nachdem er bereits das fünfzigste Lebensjahr überschritten hatte, noch als Greis eine vollständige Umwälzung seiner künstlerischen Anschauungen und seines Formensinnes in sich erfuhr und schließlich auch in die neue Formenwelt sich einlebte. Denn während er bis in die Anfänge des 16. Jahrhunderts hinein an der überlieferten gotischen Weise festhielt, folgte er in der späteren Zeit den Spuren der italienischen Renaissance. Ist dieser Umschwung auf die elastische Natur des Meisters oder auf die Tatsache zurückzuführen, daß sein Sohn Hermann 1515 „Kunst halb" nach Rom gezogen war

Ruhe auf der Flucht.

Von Lucas Cranach. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Zu Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 7. Aufl., Bd. IV. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr Förster & Borries, Zwickau

und den Vater, sowie die gleichfalls in der Gußhütte beschäftigten Brüder auf die italienischen Muster aufmerksam gemacht hatte? Und auch ein anderer Umstand wird verschieden gedeutet. Wir wissen, daß Peter Vischer, zuerst in Verbindung mit seinem Vater, dann allein, später von seinen Söhnen unterstützt, eine Gußhütte leitete. War er ein bloßer Erzgießer, der nur das Modell herstellte und den Guß besorgte, oder hat er auch die Entwürfe zu seinen Werken

Fig. 108. Gravierte Grabplatte, von Peter Vischer, Meißen.

Fig. 109. Apostel Paulus, von Peter Vischer. Statuette vom Sebaldusgrabe in Nürnberg.

gezeichnet? In einzelnen Fällen arbeitete Peter Vischer nach fremder Visierung, so, als er das Grabmal des Grafen Eitel Friedrich II. von Hohenzollern (in Hechingen) goß; für die Grabplatte lieferte ihm Dürer die Zeichnung. In welchen Fällen er selbständig verfuhr, läßt sich nicht immer entscheiden.

Jedenfalls bilden die in der Werkstätte Peter Vischers geschaffenen, überaus zahlreichen Werke einen Wendepunkt in der Nürnberger und weiter in der deutschen Kunst. Bis nach

Meißen und Würzburg, nach Breslau, Krakau und Lübeck hatte sich Vischers Ruhm verbreitet, so daß bei Bestellung größerer Grabdenkmäler, der wichtigsten Gattung der älteren deutschen

Fig. 110. Das Sebaldusgrab, von Peter Vischer. Nürnberg, Sebalduskirche.

Plastik, überall gern an ihn gedacht wurde. Inschriftlich beglaubigt sind freilich nur wenige dieser Arbeiten, doch weisen stilistische Merkmale auf den gemeinsamen Ursprung in der Nürn=

berger Gußhütte hin. Sowohl die altüberlieferten Formen der Grabplatte, welche die Gestalt des Verstorbenen bald in flachem Relief, bald graviert zeigt, wie das Hochgrab erscheinen in Peter Vischers Werken vertreten. Die schlichte Naturwahrheit, die feste Zeichnung, die saubere technische Ausführung kehrt in ihnen regelmäßig wieder. Im Beiwerke unterscheiden sie sich dadurch, daß, während in den älteren Schöpfungen, wie am Hochgrabe des Erzbischofs Ernst im Magdeburger Dome vom Jahre 1495, gotische Tabernakel und Baldachine noch unbedingt herrschen, später, wie an der gravierten Platte der Herzogin Sidonia (Fig. 108) im Dome zu Meißen (nach 1510), das Renaissanceornament Platz gewinnt.

Das Hauptwerk seines Lebens ist das weltberühmte Sebaldusgrab in Nürnberg (Fig. 110). Mit der Herstellung eines Tabernakels über dem silbernen Sarge des Heiligen hatten die

Fig. 111. Der h. Sebald wärmt sich am brennenden Eiszapfen. Relief vom Sebaldusgrabe. Nürnberg, Sebalduskirche.

Kirchenmeister sich schon lange beschäftigt und im Jahre 1488 einen Entwurf zeichnen lassen. Die Ausführung des Planes verzögerte sich. Erst im Jahre 1507 wurde das Werk Peter Vischer übertragen, welcher es mit Hilfe seiner Söhne 1519 vollendete. Auf einem Unterbaue, der mit schlichten, einfach, aber doch lebendig erzählenden Reliefbildern aus dem Leben des heil. Sebaldus (Fig. 111) geschmückt ist, ruht der silberne Sarkophag; umgeben wird dieser von einem architektonischen Gerüste, das den Doppelzweck erfüllt, einen sicheren Verschluß des Silbersarges zu bilden — weshalb die Pfeiler dicht geschart sind — und mit einem auf diesen Pfeilern emporsteigenden Baldachin das Werk zu krönen. Dieses Gerüste zeigt in den unteren Teilen noch gotische Formen, geht aber in den oberen Gliedern in den Renaissancestil über. An die Stelle der Turmhelme treten kuppelartige Aufsätze, die sich mit ihren Strebepfeilern und Strebebogen und mancherlei gotisierenden Einzelheiten seltsam genug ausnehmen. Zeigt die Architektur des Sebaldusgrabes eine beinahe verwirrende Mischung alter und neuer Formen, so

erscheint der plastische Schmuck schon vollkommen in neue Formen gekleidet. Dies gilt nicht nur von den Kinderfiguren und mythologisch-allegorischen Gestalten am Unterbaue, sondern auch von den je zwölf Propheten- und Apostelfiguren an und auf den Pfeilern. Namentlich die in größerem Maßstabe als die Propheten ausgeführten Apostel zeichnen sich durch würdig ernste, lebendige Auffassung und Mannigfaltigkeit der Charakteristik aus (Fig. 109). Die Kenntnis italienischer Renaissanceformen und die Klarheit über die Ziele, welche der Renaissancekunst vor-

Fig. 112. Christi Begegnung mit den Schwestern des Lazarus.
Relief einer Grabplatte, Erzguß von Peter Vischer. Regensburg, Dom.

schweben, müssen bei dem Schöpfer des Sebaldusgrabes vorausgesetzt werden. Zu einem bloßen Nachahmer oder selbst nur zu einem unmittelbaren Schüler der Italiener darf man ihn aber nicht stempeln. Peter Vischer wurzelt ganz entschieden in heimischem Boden. Von der Renaissancekunst hat er die richtigeren Maße und Verhältnisse, die regelmäßigen Gesichtslinien, den ruhigen Wurf des Gewandes gelernt. Der Kern seiner Gestalten blieb deutsch. Wahre Idealgestalten wehrhafter deutscher Ritter hat er in den Kolossalstatuen der Könige Artus (Fig. 137, S. 131) und Theodorich für das Grabmal Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck 1513 geschaffen. Erst in den letzten Jahren, als auch die Söhne an den Arbeiten der Hütte kräftiger

teilnahmen, bemerkt man ein tieferes Einleben in die Renaissanceformen. So z. B. in dem zu Ehren der Margarete Tucherin 1521 errichteten Epitaph im Dom zu Regensburg. Der Hintergrund zeigt einen Renaissancebau; die Gruppe im Vordergrunde, Christi Begegnung mit den Schwestern des Lazarus, geht in der Zeichnung der Köpfe und der Gewandung den Spuren des neuen Stiles deutlich nach (Fig. 112). Ein Prachtgitter, 10 m lang, 3,5 m hoch, durch kannelierte Pilaster gegliedert, in den Friesen mit Reliefs geschmückt, welches die Fugger 1513 bei Peter Vischer bestellten, das aber nach langen Wechselfällen erst 1540 im Nürnberger Rathause aufgestellt wurde, ist leider im vorigen Jahrhundert spurlos verschwunden und nur nach erhaltenen (modernen) Zeichnungen zu würdigen. Die Zeichnung des Gitters offenbart Vertrautheit mit der oberitalienischen Dekorationsweise, ebenso bekunden die Reliefs den Einfluß der Kupferstiche Mantegnas. Doch wäre es unrecht, von diesen späteren Leistungen einen Schluß auf die künstlerische Gesinnung Peter Vischers zu ziehen. Das Urteil muß vom Sebaldusgrabe den Ausgangspunkt nehmen, und da zeigt sich der Nürnberger Rotschmied in einem Punkte Dürern vollkommen ebenbürtig: daß beide Meister zwar einen offenen Sinn für die Renaissanceformen haben, diese aber nur als Hilfsmittel benutzen, keineswegs darüber ihre nationale Empfindungsweise aufgeben, auf ihre persönliche Selbständigkeit verzichten.

c) Hans Holbein der jüngere.

Völlig unabhängig von Nürnberg, mit Augsburg nur durch Abstammung und Jugenderziehung lose verbunden, tritt uns der letzte große Maler der Reformationsperiode entgegen. Hans Holbein, 1497 in Augsburg geboren, gewinnt für uns erst seit seiner Übersiedelung nach Basel (1515) eine greifbare Gestalt. Zuerst mag er in der Werkstätte des Hans Herbst, dessen Porträt (Northbrookgalerie in London) er im Jahre 1516, also erst neunzehn Jahre alt, malte, Beschäftigung gefunden haben. In demselben Jahre scheint er sich bereits selbständig gemacht zu haben; denn aus diesem stammen die von einem Rahmen umschlossenen Bildnisse des Bürgermeisters Jakob Meyer, genannt zum Hasen, und seiner Gattin (Museum zu Basel). Um seinen Lebensunterhalt zu gewinnen, unternahm er Arbeiten der mannigfaltigsten Art. Er malt das Aushängeschild eines Schulmeisters (1516) und eine (in der Züricher Stadtbibliothek bewahrte) Tischplatte, mit der satirischen Geschichte des „Niemand“, dem die Menschen alle Schuld aufzubürden lieben; er macht Entwürfe zu Glasgemälden und Zeichnungen für Formschneider: Titeleinrahmungen,

Fig. 113. Die Narrheit vom Katheder steigend.
Aus den Zeichnungen Hans Holbeins d. j. zum Lobe der Narrheit.

Randleisten, Initialenalphabete, Buchdruckersignete, welche zahlreiche, von den Baseler Druckern herausgegebene Werke schmücken. Außerdem ist er in Luzern und Basel mit Wandmalereien beschäftigt, von denen sich leider nichts als eine farbige Zeichnung zu der Fassade des nach dem figürlichen Fries benannten Hauses „zum Tanz" erhalten hat (Berlin, Kupferstichkabinett; Tafel IX).

Fig. 114. Handwaschung des Pilatus. Zeichnung von Hans Holbein d. j. Basel, Museum.

Die Verbindung mit den Baseler Druckern, durchgehends angesehenen und tüchtigen, selbst gelehrten Männern, bahnte ihm den Weg zu den humanistischen Kreisen, vor allem zu dem Fürsten der Humanisten, zu Erasmus von Rotterdam. Das älteste Denkmal seiner Beziehungen zu Erasmus sind die flüchtigen Federzeichnungen zu dem „Lobe der Narrheit", dieser volkstüm-

Entwurf einer Wandmalerei für das Haus zum Tanz.

Aquarell von Holbein d. J. Berlin, Kupferstichkabinett.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

lichsten Schrift des großen Humanisten, mit welchen er, offenbar unter gelehrtem Beirate, im Winter 1515 die Ränder eines Exemplars schmückte (Fig. 113).

Seine innere Entwickelung, besonders in dem Fache, in welchem er den höchsten Ruhm erzielte, in der Porträtmalerei, hatte er früh und rasch vollendet. Aus dem Jahre 1519 stammt das Brustbild des Bonifazius Amerbach (Museum zu Basel), welches bereits die Vorzüge der

Fig. 115. Madonna mit der Familie Meyer, von Hans Holbein d. j. Darmstadt.

Holbeinschen Porträts, die feste Zeichnung, die scharfe Charakteristik, den feinen Farbenschmelz, aufweist. Diesen verstand er noch zu steigern, als er einige Jahre später (1526), den satirisch-moralischen Neigungen der Baseler Humanisten huldigend, auf zwei Tafeln (Museum zu Basel) die wahre (Venus und Amor) und die feile Liebe (Lais Corinthiaca) schilderte. Das Volk, durch die streng individuelle Fassung der Köpfe verlockt, deutete die Gemälde als Bildnisse einer bekannten lockeren Baseler Frau, der Dorothea Offenburgerin.

Wie auch äußerlich sein Ansehen gestiegen war, ersehen wir daraus, daß ihm 1521 der Rat die Ausmalung des großen Saales im Rathause übertrug. Nach herrschender Sitte wurden Muster strenger Gerechtigkeitspflege als Gegenstände der Darstellung ausgewählt: Charondas, der Gesetzgeber der Stadt Thurii, der sich selbst bestraft, nachdem er aus Vergeßlichkeit sein eigenes Gesetz übertreten; ferner Zaleukus, welcher die Strafe des Sohnes halb auf sich nahm, Vaterliebe mit Gerechtigkeitssinn paarend, der unbestechliche Curius Dentatus und der übermütige Perserkönig Sapor. Die Bilder, von Holbein nach längerer Unterbrechung vollendet, sind, da sie auf die trockene Wand mit Wasserfarben aufgetragen wurden, längst zerstört und nur in Skizzen erhalten. Aber selbst in dieser Gestalt erscheinen sie für die Beurteilung der Künstlernatur Holbeins überaus lehrreich. Sie offenbaren ein tiefes Eindringen in das Wesen des Ereignisses, ein scharfes Erfassen des Kernhaften in Stimmungen und Charakteren, eine Begeisterung für das Historische, wie sie in gleichem Maße bei keinem seiner Kunstgenossen beobachtet wird. Holbein schrickt vor dem Herben und selbst Häßlichen nicht zurück, wenn es ihm der Wahrheit der Schilderung dienlich erscheint. Damit ist auch seine Auffassung biblischer Szenen erklärt. Er gibt dem unverhüllten, strengen Realismus freien Raum und läßt der dramatischen Wirkung zuliebe den überlieferten idealen Typus vollständig zurücktreten. Wenn er Christus im Grabe malt (im Baseler Museum), so schildert er in grellen Farben die Schauer des Todes und bringt uns einen halbverwesten Leichnam vor die Augen. In den Darstellungen der Passion betont er ausschließlich die lebendige Wahrheit, die dramatische Stimmung, die klare Auseinandersetzung der mannigfaltigen Charaktere und ihrer Leidenschaften. Holbein erzählt die Passionsgeschichte in zehn getuschten Zeichnungen, vielleicht Entwürfen zu Glasgemälden (Probe aus dieser Folge die Handwaschung des Pilatus, Fig. 114), und malte auf einer größeren, in acht Felder geteilten Tafel die wichtigsten Szenen aus der Passion (beides im Museum zu Basel). Wenn auch die Färbung grell erscheint, so spricht doch aus der wirkungsvollen Wiedergabe nächtlicher Beleuchtung in den Bildern der Gefangennahme und der Vorführung vor Kaiphas der malerisch ausgebildete Sinn des Künstlers. Eine ähnliche künstliche Beleuchtung brachte Holbein in der „Geburt Christi“ an, einem Altarflügel, welcher mit dem anderen Flügel (Anbetung der heil. drei Könige) zusammen im Freiburger Münster bewahrt wird. Das Licht strahlt von dem neugeborenen Kinde aus und beleuchtet die nächststehenden Gruppen, während der Hintergrund im Mondschein glänzt.

Fig. 116. Holbeins Selbstbildnis (?). Zeichnung, Basel.

Der ernſte Zug in Holbeins Phantaſie ſpiegelt ſich auch in ſeinen Madonnenbildern wieder und verleiht ihnen eine würdevolle Hoheit. Es iſt mehr die gnadenreiche Himmelskönigin als die anmutige Mutter, welche er darſtellt. Die „Madonna von Solothurn“, zwiſchen den Heiligen Urſus und Martinus thronend, malte Holbein 1522, die „Madonna des Bürgermeiſters Meyer“ wird einige Jahre ſpäter angeſetzt. Das Originalbild (Fig. 115) befindet ſich

Fig. 117. Der Tod und der Krämer. Von H. Holbein d. j. Holzſchnitt.

Adam bawgt die erden.

Fig. 118. Der Tod und Adam. Von H. Holbein d. j. Holzſchnitt.

Fig. 119. Das Opfer Abrahams. Von H. Holbein d. j. Holzſchnitt.

im großherzoglichen Schloß zu Darmſtadt. Das früher als Original angeſehene Gemälde in der Dresdener Galerie iſt eine ſpätere (niederländiſche) Kopie, welche durch einzelne Änderungen in den Maßen und in der Färbung dem modernen Sinne ſich leichter einſchmeichelte, als das Originalwerk des Meiſters. Nachdem (1887) der ſchwere Firnis und die frevelhafte Übermalung entfernt worden ſind, iſt auch die hellere Farbenpracht des Darmſtädter Bildes offenbar geworden. Die Madonna mit dem kühn verkürzten Chriſtuskinde auf dem Arme, mit lang

herabfließendem, aufgelöstem Haare und einer Krone auf dem Haupte, steht in einer Nische und wird von der knieenden Familie des Bürgermeisters Meyer verehrt. Die Gestalt der Maria hat an der Solothurner Madonna und einer Baseler Zeichnung, welche die Maria mit dem Kinde auf dem Arm, von einem knieenden Ritter verehrt, darstellt, ansehnliche Nebenbuhler. Die Familiengruppe aber, insbesondere der Bürgermeister selbst und seine Frau, gehören zu dem besten, was Holbein geschaffen hat. Die Studien für das Bild besitzt das Baseler Museum, das unter seinen Holbeinschätzen auch das schmucke Selbstbildnis des Künstlers aus seinen jüngeren Jahren (Fig. 116) bewahrt. Aus diesen Studien geht die Eigenhändigkeit des Darmstädter Exemplares unwiderleglich hervor.

Fig. 120. Ablaßhandel, von Hans Holbein d. j. Holzschnitt.

Photoxylographie v. KNAUS BASEL

Nach der ganzen Richtung der Holbeinschen Phantasie ist es begreiflich, daß ihm Schilderungen, in welchen sich schwerer Gedankenernst ablagert, ergreifende und erschütternde Empfindungen zum Ausdrucke gelangen, in hohem Grade zusagten. Der Humor, über welchen er gebot, steigert nur die tragische Wirkung. Nun gab es im 15. und 16. Jahrhundert einen Ideenkreis, der mit besonderer Macht das Volk zu tiefem Ernste stimmte und die Seelen mit herbstem Inhalte füllte. Die unerbittliche Gewalt des Todes über jegliche Kreatur hatte sich durch die häufigen Pestilenzen dem Volke nur zu tief eingeprägt; sie beschäftigte die Phantasie der Dichter und Maler. Wenn der Tod zum Reigen auffordert, da hilft kein Widerstreben. So entstanden die vielen Totentänze in Kirchen und an Friedhofsmauern. Auch Holbein wurde von der künstlerischen Bedeutung der Totentanzgedanken ergriffen und kam in seinen Kompositionen wiederholt auf sie zurück. Er zeichnete ein Initialenalphabet mit Totentanzbildern, er entwarf als Schmuck einer Dolchscheide einen Totentanz und schilderte einen solchen endlich in einer größeren Reihe kleiner Blättchen, welche Hans Lützelburger, genannt Frank, und andere in Holz schnitten. Die ganze Folge wurde 1538 in 40 Blättern in Lyon und seitdem noch öfter mit vermehrter Blattzahl herausgegeben; doch fällt die Entstehung dieser Zeichnungen und auch ihr erster Druck in eine viel frühere Zeit (1522—1526). In Holbeins Phantasie ver=

wandelte sich der einförmige Totentanz in eine dramatische Aktion, in welcher der Tod als Held auftritt. Gleichsam im Vorspiele wird, „wie der Tod in die Welt kam", die Schöpfung der Eva und der Sündenfall erzählt. Mit der Vertreibung aus dem Paradiese beginnt die

Fig. 121. Erasmus im Gehäus, von Hans Holbein d. j. Holzschnitt.

Herrschaft des Todes. Grauenhafte Gestalten stimmen auf dem Blatte „Gebein aller Menschen" die Musik zum Tanze an. Alle Stände, alle Lebensalter sind dem Tode unterworfen. Dieser ist nach Holbeins Auffassung ein dämonischer, unheimlicher Geselle, der bald hämisch seinem Opfer auflauert, bald gewalttätig darauf losstürzt, bald auch des Amtes der rächenden Gerechtig=

keit waltet. Immer unerwartet, fast niemals willkommen tritt er auf, mitten aus dem Genusse und der Arbeit des Lebens reißt er seine Beute heraus (Fig. 117 und 118). Den versöhnenden Schluß bildet das großartige Blatt mit dem jüngsten Gericht.

Holbein hat häufig die Mitwirkung des Holzschnittes für seine Kompositionen angerufen. Im unmittelbaren Dienste der Reformation ist der Holzschnitt entworfen worden, welcher den Ablaßhandel im Gegensatze zur wahren Gottesverehrung verspottet (Fig. 120). Auch das Alte Testament illustriert er in 92 kleinen, trotzdem aber überaus scharf die Vorgänge schildernden Holzschnitten (Fig. 119). Zu idyllischen Vorstellungen verhält sich seine Phantasie ziemlich spröde, dagegen malt sie in kräftigen Farben die erschütternden Szenen, die gewaltsamen Charaktere aus. Unter den Einzelblättern, welche er im Holzschnitte herausgab, ragt das Porträt seines Gönners, des Erasmus von Rotterdam, in ganzer Figur stehend, auf einen Terminus angelehnt, in reicher Einrahmung oder in einem „Gehäuse", hervor (Fig. 121). Das Bedeutendste bleiben doch die Totentanzbilder, nicht allein wegen ihres ergreifenden Inhaltes,

Fig. 122. Samuel verwirft Saul. Skizze zu einem Rathausbilde, von Hans Holbein d. j. Basel, Museum.

sondern auch wegen der Kunst, mit welcher Holbein mit nur wenigen Strichen den charakteristischen Kern des Vorganges wiederzugeben und in den gegebenen Raum einzuordnen verstand.

Im Herbste 1526 unternahm Holbein eine Reise nach England, wo er namentlich im Hause des späteren Kanzlers Thomas More freundliche Aufnahme fand, für welche er durch ein großes Gemälde, den ganzen Familienkreis des More umfassend, uns leider nur im ersten Entwurfe (Basel) erhalten, dankte. Nach zweijähriger Abwesenheit kehrte er nach Basel zurück und nahm die Arbeiten am Rathause wieder auf. Die Wandlung des Volksgeistes übte auf sie nachhaltigen Einfluß. Wie in der nationalen Kultur die humanistische Strömung von der reformatorischen Bewegung abgelöst wurde, so trat auch hier an die Stelle des Valerius Maximus die Bibel. Die antiken Figuren machen alttestamentlichen Gestalten Platz: dem Könige Rehabeam, der seine Gewaltherrschaft ankündigt, und Saul, welcher für seinen Ungehorsem von Samuel verworfen wird. Auch sie sind uns nur in Entwürfen und Studien erhalten (Fig. 122).

Die wirren Zustände in der Heimat und die Aussicht auf eine reichere Beschäftigung in England bewogen ihn, 1532 Basel und seine Familie abermals zu verlassen, welche er nur noch einmal auf kurze Zeit (1538) wiedersah. Holbein bürgerte sich in London vollständig ein. Die deutschen Kaufleute, welche dort im Stahlhofe residierten, übertrugen ihm die Aus=

schmückung ihrer Gildhalle. Holbein malte auf Leinwand in Leimfarben den „Triumph des Reichtums und der Armut", reiche allegorische Kompositionen, die leider im folgenden Jahrhunderte spurlos verschwanden und sich nur in Nachbildungen erhalten haben. Die Originalskizze zum „Triumph des Reichtums" besitzt das Louvre. Später trat Holbein in die Dienste König Heinrichs VIII. Damit hängt die nahezu ausschließliche Tätigkeit des Künstlers im

Fig. 123. Thomas Lord Vaux, Bildniszeichnung von Hans Holbein d. j. Windsor.
(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clément & Co. in Dornach.)

Porträtfache während seines englischen Aufenthaltes zusammen. In Wandgemälden, Miniaturen, in zahlreichen (in Windsor bewahrten) leicht getuschten Kreidezeichnungen und in Ölbildern führt er uns die königliche Familie, angesehene Mitglieder des englischen Adels (Fig. 123) und des englischen und deutschen, in London ansässigen Bürgerstandes vor die Augen. Zu den besten Bildnissen Holbeins gehören der Morette (kein englischer Goldschmied, wie man früher annahm) in Dresden (Fig. 124), der Kaufmann Jörg Gyze (Fig. 125) in Berlin, Simon George aus Cornwall in Frankfurt, der königliche Falkonier Robert Chesemann im Haag,

die sogenannten beiden Gesandten Lord Jehan de Dinteville und Bischof Georges de Selve (Fig. 126) in London, der Herzog von Norfolk in Windsor. Die Frauenporträts sind weniger zahlreich, doch hat er auch hier in der Königin Jane Seymour in Wien (Fig. 127) und in der Prinzessin Christine von Dänemark (London), obwohl ihm diese jugendliche Witwe nur wenige Stunden zu Bilde saß, von keinem Zeitgenossen übertroffene Werke geschaffen. Wenn in den Männerbildnissen die lebendige Auffassung bis zum Anklange einer augenblicklichen Stimmung und Bewegung gesteigert wird, wobei das rege Händespiel wesentlich mithilft, so fesseln die Frauenköpfe durch den feinen, die mangelnde Anmut vollständig ersetzenden Ausdruck.

Fig. 124. Sieur de Morette, von Hans Holbein d. j. Dresden.

Auch in den Farben stehen die englischen Porträts weit über den Bildnissen aus der älteren Baseler Zeit. Die grauen Schatten sind verschwunden, ein warmer, die Lokalfarben verschmelzender Gesamtton herrscht vor. Im Dienste des Königs schuf Holbein außerdem zahlreiche Entwürfe für Gold- und Messerschmiede; Becher, Uhrgehäuse, Säbelscheiden, Degengriffe usw., in welchen er Ornamente der Renaissance mit vollkommener Sicherheit, ohne zum Nachahmer herabzusinken, wiedergibt. Holbein starb an der Pest im Oktober 1543.

Wie verhält sich Holbein zu Dürer, welche Stellung nimmt er unter seinen Genossen ein? Beide Künstler wurden im Anfange ihrer Laufbahn von dem Humanismus berührt, beide tauchten dann tief in die volkstümliche Strömung. Sonst gehen aber ihre künstlerischen Ziele weit auseinander. Dürers Phantasie umfaßt ein viel weiteres Gebiet, in der besonderen male-

rischen Begabung steht er aber entschieden hinter dem Baseler Meister zurück. Schon durch diese starke Betonung des malerischen Elements tritt Holbein der modernen Sinnesweise näher. Er erscheint ihr aber auch in seinen Empfindungen enger verwandt. Bittere Jugenderfahrungen haben in ihm eine bis zum Herben ernste Anschauung des Lebens groß gezogen. Er verleugnet sie auch als Künstler nicht. Selbst in den Bauerntänzen, die er für den Holzschnitt zeichnete, ist nur Leidenschaft, keine naive Fröhlichkeit sichtbar. Bald lernt er es aber, den ernsten Ton bis zum Tragischen zu steigern. Dabei macht er keinen Unterschied zwischen religiösen und profanen Gegenständen der Schilderung, gibt die biblischen Erzählungen ebensogut wie die

Fig. 125. Jörg Gyze, von Hans Holbein d. j. Berlin.

Ereignisse der alten Welt und der Gegenwart als tragische Geschichten wieder. Die Einheit der Auffassung, wurzelnd in Holbeins persönlichem Wesen, getragen von festen künstlerischen Grundsätzen, macht seine Werke zu Marksteinen in der Entwickelung der nordischen Malerei. Sie erklärt ihr leichteres Verständnis in der neueren Zeit — verfolgt er doch in seinen Rat=hausbildern politische, in den Stahlhofgemälden soziale Tendenzen — und läßt es begreiflich erscheinen, daß er auch außerhalb seiner engeren Heimat zu großer Anerkennung gelangte. Er hat allgemeine europäische Stimmungen zum Ausdrucke gebracht.

Schüler hat Holbein nicht hinterlassen, doch stand ihm anfangs sein Bruder Ambrosius, nach den uns erhaltenen Holzschnitten zu schließen, ziemlich nahe. — Einen fruchtbaren, für Formschneider vielfach tätigen Künstler besaß Basel in Urs Graf, der als Goldschmied aus

Solothurn (geb. um 1480) zugewandert war und bis 1533 zumeist in Basal nachzuweisen ist. Voll Leben sind seine Schilderungen aus dem Treiben der Landsknechte und Eidgenossen und seine oft derben Schwänke. Mitunter legte er Stimmungen und Erfahrungen des eigenen unruhigen Lebens in seinen Zeichnungen nieder. — Bern ist die Heimat eines anderen schweizer Künstlers, Niklaus Manuel (Deutsch) (1484?—1530). Seine persönlichen Schicksale, sein Eingreifen in die Reformationsbestrebungen, seine Dichtungen haben ihn noch volkstümlicher gemacht als seine künstlerische Tätigkeit, welche übrigens umfassend genug erscheint. Er machte Entwürfe zu Glasgemälden (z. B. für den Berner Rathaussaal), fertigte Wandmalereien, so

Fig. 126. Die beiden Gesandten, von Hans Holbein d. j. London.

unter anderem einen großen Totentanz für das Dominikanerkloster zu Bern (nur in Kopie erhalten), versuchte sich in religiösen Darstellungen und Bildnissen, zeichnete Szenen aus dem Landesknechtsleben und Ornamente für Kunsthandwerker und half durch satirische Darstellungen (Ablaßkrämer) den Kampf gegen die alte Kirche schüren.

Allmählich zog sich die schweizerische Kunst auf den Volksboden zurück und fand in der Ausschmückung des Bürgerhauses die ihr am meisten zusagenden Aufgaben. Wie trefflich die Lösung gelang, beweist, um nur einen Kunstzweig zu nennen, die lange Blüte der schweizer Glasmalerei. Sie wanderte von der Kirche in die Rat- und Bürgerhäuser; sie schuf nicht mehr ganze Fenster, sondern nur einzelne Scheiben und schlug in den zahlreichen „Ehrenwappen" die dekorative Richtung ein. Innerhalb dieser Grenzen eroberte sie sich einen angesehenen Wirkungskreis.

Dürers und Holbeins Glanz verdunkelte fast alle gleichzeitigen deutschen Malergestalten. Beide sind, nicht in der Fremde allein, Sammelnamen geworden, mit welchen man alles Tüchtige, was die deutsche Kunst in dem ersten Drittel des 16. Jahrhundert geschaffen hat, zu taufen liebte. Erst in der neueren Zeit hat eifrigere Urkundenforschung uns mit einer größeren Zahl von Malern genauer bekannt gemacht, und kritischer Scharfblick die vorhandenen Bilder richtiger geordnet. Dürer und Holbein werden dadurch nicht entthront. Im Gegenteile steigert die erweiterte Kenntnis der verschiedenen Lokalschulen nur die Überzeugung von ihrer

Fig. 127. Jane Seymour, von Hans Holbein d. j. Wien.

persönlichen Größe. Wir sehen namentlich Dürers Einfluß bis in weit entfernte Kreise dringen. Wie er in Westfalen an Aldegrever einen eifrigen Verehrer gefunden hatte, so gewann er auch auf schwäbisch-alemannischem Boden in Hans Baldung, genannt Grien, einen hervorragenden Anhänger. Namentlich die Porträtbilder und die zahlreich erhaltenen Zeichnungen bekunden die regen Beziehungen zu dem Nürnberger Meister, dessen Werkstätte der um das Jahr 1476 in der Nähe von Straßburg geborene (seine Familie stammte aus Schwäbisch-Gmünd) Baldung vor 1506 besucht haben dürfte. Seit 1509 ist er in Straßburg ansässig, wo er 1545 stirbt. Mehrere Jahre hat er in Freiburg (1511—1517) zugebracht und hier sein Hauptwerk, den

aus elf Tafeln bestehenden Hochaltar, geschaffen. Die Vorderseite zeigt im Mittelbilde die Krönung Mariä, auf den Flügeln Szenen aus dem Marienleben; das Hauptbild der Rückseite stellt die Kreuzigung Christi, fast erdrückend durch den Figurenreichtum, dar. Hier tritt uns ein neuer, von Dürer unabhängiger Zug in Baldungs Natur entgegen. Aus gutem Grunde gaben ihm die Freunde von seiner Lieblingsfarbe den Beinamen Grien oder Grienhans. Er liebt nicht allein eine helle, kräftige Färbung (Anbetung der heil. drei Könige im Berliner Museum), sondern strebt eigentümliche Koloritwirkungen an. So läßt er im Freiburger Altare bei der „Geburt Christi" das Licht von dem Christkinde ausgehen. Bei geöffneten inneren Flügeln sieht man Marias Krönung (Fig. 129) und als Zeugen des feierlichen Hergangs die zwölf Apostel. Er gibt in der „Rast auf der Flucht nach Ägypten" in der Sammlung der Wiener Akademie (Fig. 128) ein landschaftliches Stimmungsbild und versucht in dem von den Totentänzen eingehauchten kleinen Gemälde in Basel, welches den Todeskuß darstellt, den nackten Frauenkörper durch Abtönung der Farbe zu modellieren. Es ist gewiß nicht bloß dem Zufall zuzuschreiben, daß Baldung nicht allein gern auf getöntem Papiere zeichnete und die Lichter mit weißer Farbe aufsetzte, sondern auch die Holzschnitte (nicht als der erste, aber oft wirkungsvoller als der Straßburger Wechtlin, den man häufig als den Erfinder der Helldunkelblätter nennt) mit mehreren Farben druckte und ihnen dadurch einen malerischen Charakter verlieh.

Fig. 128. Rast auf der Flucht, von Hans Baldung. Wien, Akademie.

Die starke Betonung des Kolorits als Ausdrucksmittel bringt Baldung dem aus Aschaffenburg stammenden Matthias Grünewald nahe, welcher längere Zeit in seiner Nähe tätig war und wahrscheinlich den jüngeren Meister zum Wetteifer anspornte. Lebensgeschichte und Entwickelungsgang des „Matthes von Aschaffenburg" sind noch in Dunkel gehüllt. Aber in seinen Werken tritt er uns als ein Meister von großer selbständiger Bedeutung entgegen, besonders als ein ganz hervorragender Kolorist. Wem er seine Lehre verdankt, ist ungewiß. Wir finden ihn als Hofmaler bei Albrecht von Brandenburg in Mainz tätig. Über seine Kunstweise belehrt uns eins seiner Hauptwerke, der Isenheimer Altar im Museum zu Kolmar. Die doppelten Flügelpaare zeigen außen die Kreuzigung Christi, innen die Verkündigung an Maria, die Himmelfahrt Christi, Maria im Gebet und Maria mit dem Kinde (Fig. 130), die Versuchung des heil. Antonius, die Heiligen Antonius und Paulus in der Wüste, die Heiligen Sebastian und Antonius: die Predella enthält eine Beweinung Christi. Diese Gemälde bilden

Kreuzigung.

Von Matthias Grünewald. Karlsruhe, Kunsthalle.

Zu Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 7. Aufl., Bd. IV.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

eine der großen Überraschungen in der Geschichte der Kunst. Sie erscheinen unvermittelt und frei von den Schranken des zeitgenössischen Schaffens als Erzeugnisse einer gewaltigen Genialität, die wie mit einem Ruck die bedeutendsten Probleme löst. Grünewald beherrscht hier den Körper wie die Konstruktion des Raumes mit einer bis dahin unbekannten Sicherheit und mehr als alle Zeitgenossen interessiert ihn die malerische Seite der Erscheinungen. Er ist ein Meister des Helldunkels und überrascht durch überkühne Lichteffekte und märchenhafte Farbenspiele.

Fig. 129. Krönung Mariä, Mittelbild vom Hauptaltar im Münster zu Freiburg, von Hans Baldung.

Weiterhin offenbart er eine seltene Kraft der Belebung und des Empfindens, eine Ausdrucksfähigkeit von überzeugender Wahrheit und einen Realismus, der auch vor dem Grausigen nicht zurückschreckt. — Durch sein Monogramm beglaubigt sind zwei Flügel im städtischen Museum zu Frankfurt a. M. mit dem heil. Cyriacus, der einen Besessenen heilt, und dem heil. Laurentius. Von anderen charakteristischen Werken befindet sich eine Kreuzigung in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel, und eine in der Kunsthalle zu Karlsruhe (Farbendruck X), eine Predella

mit der Beweinung Christi in der Stiftskirche zu Aschaffenburg und eine Unterredung der Heiligen Mauritius und Erasmus in der älteren Pinakothek zu München.

Einer ähnlichen Bewegung wie im Elsaß begegnen wir auch in Schwaben, wo Martin Schaffner (von 1508 bis um 1540 tätig) aus Ulm durch eine geschlossene Komposition, durch milderen Ausdruck, rundere Zeichnung und glänzende Färbung seinen Schöpfungen neue Reize zu verleihen bemüht war. Die für eine schwäbische Stiftskirche bestimmten Orgeltüren, gegenwärtig in der Münchener Pinakothek, mit vier Szenen aus dem Marienleben, ebenso zwei Altarflügel im Besitz des Stiftungsrats in Ulm (Fig. 131), lehren uns diese Richtung am besten kennen. Leider hemmte eine der häufigsten Aufgaben, die Herstellung großer Altar-

Fig. 130. Madonna, Flügelbild des Isenheimer Altars, von Grünewald (untere Hälfte). Kolmar.

schreine, die vollkommene Ausbildung des malerischen Sinnes. Die vielen, meistens kleinen Tafeln, äußerlich zu einem großen Schaugerüste verbunden, nur in der Nähe genießbar und trotzdem für eine weitere Entfernung bestimmt, gestatten keine Durchbildung der einzelnen Gestalten, erschwerten die feineren Farbenstimmungen. In Italien boten die Riesenaltäre, welche nur ein einziges Gemälde einrahmten, den Künstlern reiche Gelegenheit, den neuen Stil auch in Kirchenbildern zu erproben. Solche Aushilfe war den deutschen Malern nicht gewährt. Wir wundern uns daher nicht, daß eigentlich nur in einem Kreise, dem der Porträtmalerei, ihre Tüchtigkeit sich vollauf erprobte. So lange alle besseren Bildnisse unter Holbeins Namen gingen, trat diese Tatsache nicht klar hervor. Gegenwärtig wissen wir, daß im Porträtfache die Hauptstärke der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts liegt und alle landschaftlichen Schulen, die fränkische wie die sächsische, die rheinisch-westfälische wie die schwäbische, sich wackerer Bildnismaler rühmen dürfen.

Mit der alten Ulmer Schule hängt noch Bernhard Strigel aus Memmingen zusammen (1461—1528), welcher bei Kaiser Maximilian in hohem Ansehen stand und später nach Wien übersiedelte. Plump und schwerfällig in der Zeichnung, unruhig in den Gewandmotiven, verfügt er doch über eine wirkungsvolle malerische Technik und große äußere Lebenswahrheit in der Auffassung. Das Familienbild des Konrad Rehlinger in München zeigt ihn von seiner besten Seite. Ungleich hervorragender ist Christoph Amberger in Augsburg. Seine persönlichen Verhältnisse sind leider in Dunkel gehüllt. Er wurde 1530 in die Zunft aufgenommen und starb 1561. Seine zahlreichen Bildnisse — die Fassadenmalereien sind verschwunden, die Kirchenbilder wie jene Strigels ungleich im Werte — zeigen eine große Leuchtkraft und bei fester Zeichnung einen breiten Farbenauftrag. An den dargestellten Personen (Matthäus Schwarz und seine Frau in englischem Privatbesitze, Hieronymus Sulzer in Gotha, Afra Rehm in Augsburg, Sebastian Münster (Fig. 132) und Karl V. in Berlin) mag es liegen, daß uns der psychologische Charakter weniger fesselt. Er verfügt indes über ein feines, auf venezianischen Einfluß deutendes Kolorit und stand bei Karl V., der ihm für das Berliner Bildnis den dreifachen Preis und eine goldene Kette reichen ließ, in hoher Gunst.

Selbst Köln, wo die heimische Kunst sonst im Sinken begriffen war, besaß doch in Barthel Bruyn (1493—1557) einen trefflichen Porträtmaler. Als solcher (Fig. 133) wahrte er sich eine deutsche Natur, während er in kirchlichen Darstellungen niederländischen, später römischen Einflüssen folgte.

Vom Porträtfache hätte unter günstigen äußeren Verhältnissen die weitere Entwickelung der deutschen Malerei den Ausgangspunkt genommen. Die Porträtmalerei ist aber ein aristokratischer Kunstzweig. Soll sie gedeihen, so muß das Auge des Malers auf eine Welt blicken, in welcher feine und vornehme Lebensformen herrschen, oder ein reicher Lebensinhalt, ein weiterer Anschauungskreis aus den Männern spricht, Lebenslust und die Kunst zu gefallen bei den Frauen heimisch ist. Wo sich des Lebens Überfluß nicht einstellt, fehlt ihr der rechte Boden. Die deutschen Maler besaßen von Natur für die Porträtmalerei vielverheißende Anlagen. Von der sozialen und politischen Entwickelung des Volkes hing es ab, ob sie zur vollen Reife gelangen würden.

Fig. 131. Die Familie des Zebedäus. Altarflügel von Schaffner. Ulm, Stiftungsrat.

d) Kaiser Maximilians künstlerische Pläne.

Die Zahl der Pflegestätten deutscher Kunst ist im Anfange des 16. Jahrhunderts nicht geringer als in den Niederlanden und selbst in Italien. In bezug auf die Gleichmäßigkeit der Kunstübung dürfte sogar Deutschland den Vorrang vor Italien besitzen. Weil die Kunst den volkstümlichen Charakter fester bewahrte, breitete er sich ebenmäßig über den ganzen großen Volksboden aus. Der Mangel an Sammelpunkten zog aber doch auch mannigfache Schäden

Fig. 132. Porträt des Sebastian Münster, von Amberger. Berlin.

nach sich. Die Künstler zersplitterten leicht ihre Kräfte oder verschwendeten sie an untergeordnete Aufgaben. Hier konnten nur Gönner von weitreichender Macht helfen, welche den Malern die Ziele höher steckten, ihren Ehrgeiz anspornten, sie zu großen gemeinsamen Unternehmungen beriefen: in erster Linie die deutschen Fürsten. Der Kardinal Albrecht von Mainz und Kaiser Maximilian werden alsbald in unserer Erinnerung lebendig. Jener zeichnete sich allerdings durch Prachtliebe und einen regen, durch die Bekanntschaft mit Italien geförderten Kunstsinn aus. Aber abgesehen davon, daß er stets in Geldnöten steckte, hat auch der Widerspruch zwischen seiner amtlichen Stellung und seinen privaten Neigungen seine künstlerischen Pläne

gehemmt. Er ließ von Miniaturmalern Gebetbücher schmücken, die Heiligtümer seiner Stiftskirche in Halle in Holzschnitten abbilden, sein Porträt von Dürer stechen, er bestellte bei anderen Malern Kirchenbilder; zu einer größeren Unternehmung versagte ihm die Kraft. Anders Kaiser Maximilian. Ihn dürfen wir mit Recht als einen großen Förderer der deutschen Kunst preisen, welcher nicht allein zahlreiche Künstler, und zwar die besten des ganzen Reiches, für seine künstlerischen Unternehmungen gewann, sondern diese auch nach einheitlichen Gesichtspunkten entwarf und mit klarem Blicke die starke Seite der deutschen Kunst erkannte. Daß er dem Holzschnitte die Ausführung seiner künstlerischen Ideen anvertraute, war eine nationale Tat. Durch Kaiser Max wurde der Holzschnitt beinahe zum Range einer monumentalen Kunst erhoben, ihm die umfassendste Wirksamkeit verliehen, seine technische Ausbildung auf die höchste Stufe gebracht. Der Holzschnitt war aber im 16. Jahrhundert unbedingt die Kunstweise, in welcher sich unsere nationale Phantasie am freiesten bewegte und das Beste leistete.

Fig. 133. Bürgermeister Arnold von Brauweiler, von Barthel Bruyn. Köln.

Kaiser Max war humanistischen Regungen zugänglich; er verehrte die Antike, war auch über die Renaissancekunst in Italien unterrichtet. Der vaterländische Sinn lebte aber doch am stärksten in ihm und leitete namentlich seine Phantasie. Alle Kunstleistungen, mit welchen des Kaisers Name verknüpft ist, gehen unmittelbar auf seine Anregungen zurück. Er hat die Pläne entworfen, den Inhalt der Schilderungen genau bestimmt, und wenn sie einen Text illustrierten, diesen mit Hilfe gelehrter Dichter geschrieben, die Ausführung mit peinlicher Sorgfalt überwacht. Kaiser Max tritt aber gleichzeitig als der Held der künstlerischen Darstellungen auf. Sie sind ein Ehrenspiegel und ein Ehrendenkmal, bestimmt, seine persönlichen Schicksale, zum Teil in idealem Lichte, auf die Nachwelt zu bringen und bei dieser sein „gedächtnis“, seinen Ruhm zu erhalten. Ein alter Renaissancegedanke, die Ruhmessehnsucht, lebte also auch in Kaiser Maximilian. In Italien wurden aber solche Ruhmes- und Triumphbilder anders gefaßt, in den Rahmen der antiken Geschichte gestellt, oder doch auf einen von der Gegenwart abgewandten, idealen Boden verpflanzt. In den Ruhmesbildern Kaiser Maximilians klingt nach deutscher Art das gelehrte Element stärker an und wird dem allegorischen Versteckspiele ein weiter Raum gegönnt. Noch wichtiger muß es erscheinen, daß Maximilian seine private Persönlichkeit von seiner fürstlichen Würde und seinem kaiserlichen Amte nicht schied, das eine mit dem anderen untrennbar verwebte. Dadurch wurde der Ton der künstlerischen Schilderung bestimmt. Die Ereignisse sind mit behaglicher Breite erzählt, auf die schärfere Naturwahrheit wird der Nachdruck gelegt, auch das minder Wichtige in den Kreis der Darstellungen aufge-

nommen, das Nebensächliche, die landschaftliche Szenerie mit Liebe behandelt. Der Holzschnitt eignete sich nach der bereits gewonnenen Ausbildung vortrefflich, die an ihn gestellten Forderungen zu erfüllen, und hat sich als die richtige Form gerade für diese besondere künstlerische Auffassung trefflich bewährt.

Wir können nicht behaupten, daß Maximilian nach einem gleich anfangs genau festgestellten Plane vorging. In seiner Phantasie lebten stets gleichzeitig die verschiedenartigsten literarischen und künstlerischen Entwürfe. Das Sprunghafte seines Wesens, so verderblich in seiner politischen Tätigkeit, machte sich auch hier geltend. Ein zusammenfassender Überblick der von ihm ausgegangenen Schöpfungen läßt aber trotzdem einheitliche Gesichtspunkte erkennen. Sie fügten sich allmählich zu einem geschlossenen Ganzen zusammen, mögen sie auch anfänglich nicht als solches gedacht worden sein. Als Sprosse einer mächtigen Herrscherfamilie feierte er zunächst

Fig. 134. Die kaiserliche Kantorei, von Hans Burgkmair. Aus Kaiser Maximilians Triumphzug.

den Ruhm seiner Vorfahren. Die Heiligen, welche dem österreichischen Erzhause entstammen, die Ahnen auf dem Königsthrone, vom Trojanerfürsten Hektor angefangen, sollten alle im Bilde vorgeführt werden. Es folgen sodann die eigenen persönlichen Ruhmestitel. Freydal schildert Maximilian als Muster höfischer Sitte, dem Ritterspiel und Mummereien obliegend; im Theuerdank wird seine Brautfahrt erzählt; eingekleidet in die Geschichte vom Helden Theuerdank, welcher um die Königin Ehrenreich wirbt, und den Gegnern, dem Vorwitz, dem Unfall und der Anseindung zum Trotz, sie gewinnt; der Weißkönig ist seinen politischen Taten und Kriegen gewidmet. Im Theuerdank und Weißkönig tritt der künstlerische Schmuck im bescheidenen Gewande als Textillustration auf. Freier bewegt er sich in dem Triumphzuge und in der Triumphpforte. Der Triumphzug ist eine Bilderfolge, welche uns in 134 großen Holzschnitten zunächst den glänzenden Hofhalt, die Jägerei, die Faktorei, die Kantorei (Fig. 134) vorführt. Dem Hoftrosse reihen sich Bannerträger an; auch reichgeschmückte, von Landsknechten geschobene oder durch künstliches Triebwerk bewegte Wagen schreiten an uns vorbei.

Ihr Oberteil wird durch Bildtafeln — Szenen aus Maximilians Leben — verdeckt; als Krönung tragen sie plastisch gedachte Gestalten und Gruppen. So fremdartig uns gerade diese seltsamen Wagen anmuten, so bekannt und leicht verständlich mußten sie den Leuten des 16. Jahrhunderts vorkommen. Sie sind der Widerschein der pomphaften Schaugerüste, welche im Mittelalter so oft in feierlichem Zuge durch die Straßen bewegt wurden und dem Volke durch Gemälde und lebende Bilder die mannigfachste Augenweide boten. Der Triumph ist noch lange nicht zu Ende. Musikanten zu Rosse, König und Königin mit ihrem Gefolge, Ritter, Landsknechte, wilde Stämme (Indianer), heimisches Volk folgen in bunter Reihe aufeinander. Den natürlichen Mittelpunkt des Triumphzuges bildet der von sechs Paar reichgeschirrten Rossen gezogene, von Tugenden gelenkte Triumphwagen, auf welchem der Kaiser unter einem Baldachine mit seiner ganzen Familie thront. Der ganze Zug und der Triumphwagen nehmen ihre Richtung auf einen idealen Triumphbogen, die „Ehrenpforte“, ein Riesenwerk des Holzschnittes, zu dessen

Fig. 135. Erster Entwurf Dürers zum Triumphwagen. Albertina.

Herstellung 92 Holzstöcke verwendet wurden. Drei Pforten öffnen sich in dem Bilde: die Pforte der Ehre (in der Mitte), die des Lobes und des Adels (an den Seiten). Säulen und Pfeiler gliedern den Bau, dessen mittlere, höhere Abteilung von einer phantastischen Kuppel gekrönt wird, während alle Zwischenfelder, wie die Pfeilerflächen, mit Bildern, Porträts, Schlachtszenen usw. bedeckt sind. Erst in diesem Zusammenhange betrachtet, gewinnen die künstlerischen Unternehmungen des Kaisers volle Bedeutung.

Die Künstler zur Ausführung seiner Pläne holte er vorzugsweise aus Nürnberg und Augsburg. In Dürers Werkstätte, vielleicht unter Mitwirkung von Hans Dürer, wurde die Triumphpforte gezeichnet, gleichfalls auf Dürer geht der Triumphwagen zurück. Für den Triumphzug entwarf Hans Burgkmair beinahe die Hälfte der Blätter. Neben Burgkmair lieferten auch Dürer und seine Gesellen (Hans Dürer, Hans von Kulmbach?) verschiedene Zeichnungen (die Wagengerüste und anderes), und auch Leonard Beck in Augsburg († 1542) fand hier Beschäftigung. Einen größeren Anteil hatte Beck an den Illustrationen zum Theuerdank und Weißkönig, welche Hans Schäufelein (Theuerdank) und Burgkmair (Weißkönig)

gemeinsam mit ihm entwarfen. Im allgemeinen überragen Burgkmairs Illustrationen zum Weißkönig (Fig. 75, S. 74) jene Schäufeleins zum Theuerdank, in welchen die landschaftlichen Hintergründe am meisten fesseln. Die Genealogie des Kaisers und die Reihe der österreichischen Heiligen ist dagegen fast ausschließlich das Werk Burgkmairs.

Wir möchten in diesen Bilderfolgen gewiß vieles anders wünschen. Wir beklagen die große Abhängigkeit der Künstler von dem persönlichen, in ihren Wirkungskreis tief eingreifenden Willen des Kaisers. Die Texte, welche sie illustrieren sollten, erscheinen von poetischem Schwunge weit entfernt, die illuminierten Vorlagen, nach welchen sie sich im allgemeinen richten mußten, trocken und geistlos. Wie viel natürlicher und freier ist Dürers erster Entwurf zum Triumphwagen (in der Albertina, Fig. 135) gezeichnet! Trotzdem haben die Künstler Hervorragendes geschaffen und uns mit Meisterwerken der Holzschnittkunst beschenkt. Einzelne Gestalten, wie die trauernde Venetia auf einem der Wagen des Triumphzuges (Fig. 136), gewiß von Dürers Hand, gehören zu dem schönsten, was aus deutscher Phantasie hervorging. Der Aufbau der Triumphpforte macht, trotz aller Phantastik, einen organischen Eindruck. Wir bewundern auch in den andern Werken die Erfindungskraft der Künstler. So gleichartig, bis zum Eintönigen, die Gegenstände der Darstellung sein mochten, die Zeichner wußten doch immer den einzelnen Gestalten, Gruppen und Szenen neue Züge abzugewinnen, die mechanische Wiederholung der Typen zu vermeiden. Von den Vorfahren Kaiser Maximilians ist keiner, der in Ausdruck, in Haltung und Bewegung dem anderen völlig gliche und doch mußte Burgkmair fast alle erfinden. Ebenso werden die verschiedenen Gruppen der Jäger und Fechter im Charakter genau auseinandergehalten, wie auch die Schlachtszenen im Weißkönig niemals Leben vermissen lassen. Unterstützt wurden die Zeichner in den meisten Fällen wirksam von den Holzschneidern, deren Verdienste um so williger anerkannt werden müssen, als ihre Persönlichkeit naturgemäß gegen die Zeichner in starkes Dunkel zurücktritt.

Fig. 136. Die trauernde Venetia, von Albrecht Dürer. Aus Kaiser Maximilians Triumphzug.

Kaiser Maximilian besaß so wenig wie die anderen deutschen Fürsten einen Palast, in welchem er monumentale Kunstwerke hätte ausführen lassen und aufstellen können. Auch ihm diente die Kunst gewissermaßen nur zum Hausgebrauche. Pflegestätte der monumentalen Kunst war damals noch die Kirche; für eine Kirche hat er das einzige monumentale Werk gestiftet, welches aus seinen Anregungen hervorging, sein Grabmal in der Innsbrucker Hofkirche.

Bereits am Anfange des 16. Jahrhunderts hatte der Kaiser eine Gießhütte in Mühlau bei Innsbruck aufgerichtet und den Plan des Grabdenkmales gefaßt. Den Marmorsarkophag sollten als Leidtragende die ehernen Statuen der kaiserlichen Vorfahren, mit Fackeln in den Händen, umgeben. Gilg Sesselschreiber aus Augsburg wurde mit der Visierung und Modellierung der Statuen beauftragt, und da er die Arbeit verschleppte, 1518 Stefan Godl mit der Fortsetzung betraut. Daß auch noch andere Künstler, teils bei der Visierung, teils bei dem Gusse tätig waren, so namentlich Peter Vischer, kann nicht bezweifelt werden, doch haben wir gerade für seinen Anteil nur wenig feste Anhaltspunkte. Die Statuen, achtzehn an der Zahl, stehen an Werte nicht gleich; einzelne, namentlich die Bilder der jüngeren Ahnen und der fürstlichen Frauen, sind einfache Kostümfiguren, andere erfreuen durch die Frische und Natürlichkeit des Ausdruckes und der Bewegung (Fig. 137). Übrigens wurde das großartige Denkmal erst lange nach des Kaisers Tode vollendet. So erfuhr also auch dieses Werk das gleiche Schicksal wie seine anderen künstlerischen Unternehmungen. Auch diese gerieten ins Stocken und sind zum Teil erst in unseren Tagen weiteren Kreisen in ihrer richtigen Form zugänglich geworden.

Fig. 137. König Arthur.
Vom Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck.

e) Die deutschen Kleinmeister in der Plastik und Malerei.

Der Fürstengunst erfreuten sich die deutschen Künstler nur eine kurze Frist. Die Nachfolger des „letzten Ritters“ auf dem Kaiserthrone hatten sich dem deutschen Geiste völlig entfremdet; bei der Mehrzahl der kleineren Fürsten waren die politischen Sorgen und Kämpfe der stetigen Kunstpflege hinderlich. Gar bald gewannen dann die einschmeichelnden Formen der romanischen Bildung das höfische Auge. So blieben die Künstler auf die breiteren Volksschichten angewiesen, deren Neigungen sie beachten mußten, während sie andererseits wieder von ihnen künstlerisch erzogen wurden. Diese Kleinmeister, wie wir die von 1520—1550 tätigen Plastiker und Maler zu nennen vorschlagen, haben die Phantasierichtung des Volkes mehrere Menschenalter hindurch wesentlich bestimmt. Der Name Kleinmeister hat sich bereits für eine Reihe von Kupferstechern (Altdorfer, Aldegrever, Sebald und Barthel Beham, Binck, Pencz,

Brosamer) eingebürgert. Man darf ihn aber wohl auf die ganze herrschende Richtung ausdehnen. Die Bezeichnung soll nicht andeuten, daß die Künstler ihre Werke nur in kleinem Maßstabe schufen. Von einzelnen besitzen wir stattliche Altarbilder. Auch an ein Kleinbürgertum, welches nur in einer engbegrenzten Gedankenwelt sich dumpf bewegt, darf man nicht denken. Gelehrte Bildung war vielmehr in den Volksschichten, für welche die Künstler arbeiteten, vornehmlich heimisch. Gemeint sind die bürgerlichen Kreise, welche ein reiches inneres Leben besitzen, den neuen Strömungen des Geistes sich angeschlossen haben, aber im ganzen sich nur eines mäßigen äußeren Wohlstandes erfreuen, welche ernsten, sittlichen Anschauungen zuneigen,

Fig. 138. Orpheus und Eurydike, Bronze von Peter Vischer d. j.
Stift St. Paul in Kärnten.

doch ohne in Trübsinn zu verfallen, gelegentlich auch einen derben Schwank nicht verschmähen, welche den Schmuck in ihren Behausungen lieben, aber auch gern einen praktischen Nutzen mit ihm verbinden. Ausschließlicher als jemals nimmt die Kunst den Charakter einer intimen Hauskunst an. Große monumentale Formen finden nur noch selten Anklang. Selbst das Grabdenkmal begnügt sich mit bescheideneren Verhältnissen; der Grabstein wird durch die Grabtafel, das Epitaph, ersetzt.

Die Werke der Plastiker dienen dem persönlichen Schmucke oder dem Hausgebrauche. Der Maler wendet sich an die mit Lernbegierde eng verbundene Unterhaltungslust der Bürgerklassen. Für diese passen vortrefflich die Historien, teils biblischen, teils profanen, mythologischen Inhalts,

mit ihrer bald phantastischen, bald hausbackenen, aber grundehrlichen, naiv wahren Auffassung des Lebens. „Wendunmuth" möchte man die langen Reihen von Kupferstich- und Holzschnittfolgen am liebsten überschreiben, mit diesen „Historien" die Dichtungen des Nürnberger Hans Sachs illustrieren, welcher nicht in Dürer, sondern in den Kleinmeistern sein malerisches Gegenbild findet. Die illustrierte Literatur nimmt einen mächtigen Umfang an. Die Holzschnitte sind ein begehrter Handelsartikel, wandern von einer Buchdruckerei zur andern, werden, so gut es angeht, in Büchern verschiedenartigen Inhalts immer wieder verwendet. So willig die Bildhauer und Maler dem herrschenden Geschmack folgten, so vergaßen sie doch nicht darüber ihre eigenen künstlerischen Ziele. Durch die Kleinmeister wird die italienische Renaissancekunst, soweit sie nicht der heimischen Empfindungsweise widerspricht, in Deutschland eingebürgert. An der scharfen Naturwahrheit der Schilderung rütteln sie nicht. Nur selten klingt das klassische Profil an; bloß bei nackten Gestalten werden ideale Maßverhältnisse angestrebt. Dagegen spielt das Renaissanceornament und die dekorative Architektur in den Werken der Kleinmeister eine große Rolle. Aber auch hier lähmt das Studium der mit Vorliebe aus Oberitalien bezogenen Vorbilder nicht ihre Phantasie. In der Zeichnung des Blatt- und Rankenornamentes, in seiner Anordnung, in der Erweiterung des Ornamentenkreises durch Aufnahme der Arabesken bekunden sie eine große Selbständigkeit.

Fig. 139. Das Gänsemännchen. Brunnenfigur von Labenwolf. Nürnberg.

Die neue Kunstrichtung, schon seit langer Zeit vorbereitet, kommt jetzt (1520) auf dem Gebiete der Plastik und Malerei zu vollem Durchbruch. In Nürnberg wird sie am kräftigsten von den Söhnen Peter Vischers, Peter († 1528) und Hans († nach 1549) gepflegt. Zu Peters Werk gehören mehrere Kleinplatten aus Bronze mit Orpheus und Eurydike (Fig. 138) und kleine bronzene Tintenbehälter, an welche sich eine nackte weibliche Figur anlehnt (Oxford, Ashmolean-Museum); eine Arbeit Hans Fischers ist der berühmte bogenschießende Apoll, ursprünglich ein Zunftzeichen der Nürnberger Bogenschützen. Sie lassen den Anschluß an die Formen der italienischen Renaissance und namentlich in der Orpheusplakette eine malerische Auffassung erkennen. Hat doch für sie wie für den Apoll ein Kupferstich des Jacopo de' Barbari (s. o. S. 82) die Anregung gegeben. Die andere Richtung der Kleinmeister, das volkstümliche Element, wird durch die Brunnenfigur des Gänsemännchens (Fig. 139) von Pankraz Labenwolf (1492—1563), der wohl auch zu der Schule Vischers gehört, trefflich vertreten.

Wie Nürnberg, so hat auch der andere Vorort deutscher Kunst, Augsburg, reichen Anteil an der Pflege der plastischen Künste. Zum Metalle und zum Holze gesellt sich hier noch der leicht zu bearbeitende Solnhofer Stein als geeigneter Kunststoff. Im Solnhofer Steine hat

insbesondere Hans Daucher († 1537) eine Reihe von Reliefs geschaffen, deren Erfindung allerdings, wie dieses in der Kleinplastik häufig vorkommt, Stichen und Schnitten entlehnt ist — daher die malerische Auffassung —, welche aber eine virtuose technische Gewandtheit verraten. Wir kennen von ihm kleine Altäre, aus mehreren eingerahmten Steintafeln bestehend, wie den Altar in der Wiener Schatzkammer (Fig. 140), mythologische Reliefs, Kaiser Karl V. und König

Fig. 140. Heilige Familie. Relief von Hans Daucher. Wien, k. k. Schatzkammer.

Ferdinand zu Pferde und anderes. Eine ähnliche Meisterschaft technischer Durchführung im kleinen Raume lernen wir in dem Spielbrette kennen, welches der offenbar zur Augsburger Schule gehörige Hans Kels aus Kaufbeuren 1537 für einen österreichischen Fürsten (Wiener Schatzkammer) gearbeitet hat. Die Reliefporträts der Außentafeln, die mythologischen Szenen auf den Spielsteinen sind mit sicherer Zeichnung und lebendigster Bewegung wiedergegeben.

Öffentliche und private Sammlungen, auch Gewerbemuseen bergen eine große Zahl köstlicher Proben der plastischen Kleinkunst: Kleinplatten aus Erz, Stein- und Holzreliefs, Schmuck-

geräte, Statuetten usw. Sie sind durchgängig mit der größten Sauberkeit gearbeitet und schließen sich der im Holzschnitt und Kupferstich herrschenden Richtung gern an. Besonders genannt seien noch die niedlichen Holzstatuetten Adams und Evas von Konrad Meit aus Worms im Museum zu Gotha. Kein Wunder, daß einzelne Werke auf Dürer zurückgeführt, die Vorlagen für zahlreiche Medaillen ihm zugeschrieben wurden. Die Medaillen stehen überhaupt im Vordergrunde der Tätigkeit der Kleinmeister (Fig. 141 u. 142). Auch in diesem Fache zählten beide Vororte hervorragende Künstler. In Nürnberg wurden Hans Schwarz, aus Augsburg, Ludwig Krug und Peter Flötner besonders gerühmt; Augsburg war die Heimat des vielwandernden Friedrich Hagenauer. In der schwäbischen Hauptstadt hat dieser Kunstzweig, wie es scheint, die höchste Blüte erreicht. Die Porträtmedaillen, in Speckstein, Holz und Metall gearbeitet, stellen gar häufig ganz unbekannte Männer und Frauen vor; die Züge, besonders der Männer, sind zuweilen trocken oder derb. Immer bleibt uns aber der Eindruck naturtreuer,

Fig. 141. Medaillon Karls V. von Heinrich Riez. (Nach Bolzenthal.)

Fig. 142. Medaillon von Hans Kels. Hamburg, Museum.

lebendiger Auffassung. So helfen diese Porträtmedaillen die Tatsache bestätigen, daß in dem Porträtfache die Stärke unserer Kunst lag. Sie hat sich auf stattlicher Höhe bis zum Schlusse des Jahrhunderts erhalten, wie außer zahlreichen Grabbildern in süd- und westdeutschen Kirchen auch die fürstlichen Porträtbüsten aus dem alten Lusthause zu Stuttgart, auf dem Schloß Lichtenstein bewahrt und den Jahren 1584—1593 entstammend, beweisen.

Noch ausschließlicher als die Kleinmeister der Plastik wenden sich die der Malerei an die bürgerlichen Kreise. Für sie hat Georg Pencz (s. o. S. 97) die Geschichte Josephs in Ägypten und die des Tobias in Kupfer gestochen; auf ihr Verständnis durfte er rechnen, wenn er die Triumphe nach Petrarca, die berühmtesten Liebespaare der antiken Welt, die Beispiele verderblicher Frauenherrschaft in einer Reihe von Blättern herausgab. Der gleichen Richtung huldigte Aldegrever (s. o. S. 102) in seinen Stichfolgen: Thamars und Susannas Geschichte, die Arbeiten des Herkules, die Tugenden und Laster, Hochzeitstänzer und Festzüge. Vollends reich an volkstümlichen Schilderungen ist das Werk Sebald Behams (s. o. S. 98), sowohl seine Stiche wie seine Holzschnitte. Wir besitzen von ihm die Geschichte des verlorenen Sohnes in vier Blättern (Fig. 143), die Arbeiten des Herkules, die zwölf Monate, durch Tänzerpaare

wiedergegeben, Szenen aus dem Bauernkriege und Bauernleben (Fig. 99), Soldatenzüge usw. Scharfer Ausdruck, ungebundene Gebärden, lebhafte Bewegungen, saubere Ausführung zeichnen alle diese Arbeiten aus. Namentlich die Schilderungen aus dem unmittelbaren Leben, wie die Dorfhochzeit in zwölf Blättern und die Soldatenbilder, erinnern bereits vielfach an die Kunstweise, welche den Niederländern im 17. Jahrhundert zu so hohem Rufe verhalf.

Einer Aufzählung der Einzelwerke und Einzelblätter der deutschen Kleinmeister bedarf es nicht. Sie wäre bei ihrer großen Zahl weder vollständig, noch genau zu geben. Ein ungeheuerer Verbrauch von künstlerischer Kraft taucht vor unseren Augen auf. Doch kann man nicht von Vergeudung reden. Den Kleinmeistern danken wir es, daß im Familienkreise, im traulichen Gemache die Kunst nicht völlig fremd blieb, nachdem sie aus dem öffentlichen Leben großenteils verbannt worden war. Und wenn sie für das Kunsthandwerk arbeiten, Goldschmieden Vorlagen liefern, Ornamente stechen, so erniedrigen sie gleichfalls nicht die Kunst. Sie verknüpfen sie mit dem Leben und dessen mannigfachen Bedürfnissen und bereiten wirksam den Aufschwung des deutschen Kunstgewerbes vor. Sie zerschneiden auch nicht gewaltsam den Faden der Überlieferung. Dürer und namentlich der jüngere Holbein waren ihnen in der kunstgewerblichen Richtung mit gutem Beispiele vorangegangen.

Fig. 143. Das Gastmahl des Verschwenders. Kupferstich von Sebald Beham.

2. Niederländische Malerei und Plastik im sechzehnten Jahrhundert.

a) Quentin Massys und Lukas von Leyden.

Der Wechsel in dem Schauplatze künstlerischer Tätigkeit deutet den Wandel in der Natur der niederländischen Malerei schon äußerlich an. Seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts steigt Antwerpen an Brügges Stelle zur vornehmsten niederländischen Handelsstadt empor. Der Kunstbetrieb folgt bald dem Warenverkehre. Es gab in der Mitte des Jahrhunderts hier mehr Künstler als in allen übrigen Städten der Niederlande zusammen. Die in Antwerpen gepflegte Malerei steht mit der älteren Überlieferung nur in lockerer Verbindung. Wenn sie auch mit ihr nicht gewaltsam bricht, so sucht sie doch neue Wege auf und strebt teilweise neue Wirkungen an. Die Maler erweitern gern den Umfang ihrer Bilder, schrecken vor der lebens-

großen Wiedergabe der Gestalten nicht zurück. Die Zeichnung geht deshalb mehr auf das einzelne ein, wird genauer, auch sicherer. Im Farbenauftrag macht sich die Neigung zu hellen, mannigfach gebrochenen Tönen geltend. Die Männertypen streifen oft an das Seltsame; bei den Frauen ist das Streben nach großer Zierlichkeit der Gebärde und Bewegung bemerklich, welchen Eindruck ihre ausgesuchte modische Tracht noch verstärkt. Auf der einen Seite bildet das Ziel der Maler scharfe, auf feiner Beobachtung beruhende Naturwahrheit; auf der andern suchen sie die Szenen über den Boden der gewöhnlichen Wirklichkeit zu heben durch die bald

Fig. 144. Die heilige Sippe. Mittelbild des Löwener Flügelaltars, von Quentin Massys. Brüssel.

übertrieben prunkvollen, bald phantastischen Trachten, insbesondere aber durch die überaus reichen architektonischen Hintergründe, welche in Marmor erglänzen, mit blinkendem Erze bekleidet und geschmückt sind. Mit diesen Bauten und ihren dekorativen Gliedern drangen die Formen der italienischen Renaissance zuerst in die niederländische Kunst ein.

Bezeichnend für die Stellung, welche die neue Richtung im Verhältnis zur altflandrischen Schule einnimmt, ist der Umstand, daß für ihren ersten bedeutenderen Vertreter, Quentin Massys († 1530), kein bestimmter Lehrer nachgewiesen werden kann. Nach früheren landläufigen Angaben stammt Quentin Massys aus Löwen; neuere, allerdings vielfach bestrittene Forschungen lassen ihn um 1466 in Antwerpen geboren werden. Jedenfalls malte er für eine Kirche in Löwen 1509 eines seiner besten Werke, einen großen Flügelaltar (jetzt im Brüsseler Museum),

welcher das Leben der heil. Anna schildert. Im Mittelbilde (Fig. 144) sitzen in einer im Renaissancestil komponierten Halle die heil. Anna und Maria mit dem Christkinde, von ihrer Sippe umgeben. Auf den Flügeln sind das Opfer Joachims und Annas (Fig. 145 u. 146), Joachim in der Wüste, welchem der Engel die Geburt Marias ankündigt, und Annas Tod dargestellt. In den Figuren herrscht ein empfindsamer, nervöser Zug, und besonders die Frauen zeigen ein

Fig. 145. Das Opfer Annas. Fig. 146. Das Opfer Joachims.
Äußere Flügelbilder des Löwener Altars von Quentin Massys. Brüssel.

zierliches, vornehmes Gebaren und zartgeschnittene Gesichtstypen, die an lionardeske Vorbilder erinnern; die Gruppen erscheinen geschlossen, ein feiner silbergrauer Ton wiegt im Kolorit vor, schillernde Farben werden mit Vorliebe verwendet. Von größter Wirkung ist bei Massys die Behandlung des Hintergrundes, den er in eine duftige Ferne zu rücken versteht. Diesem Werke steht ebenbürtig zur Seite ein von der Schreinergilde in Antwerpen 1508 bestellter Altar (gegenwärtig im Antwerpener Museum) mit der Grablegung Christi (Fig. 147) im Mittel-

bilde. Wenn hier die Energie des Ausdruckes und die vollkommene Klarheit der Anordnung in hohem Maße überrascht, so fallen dagegen die Flügelbilder, welche die Herodiasszene und den Evangelisten Johannes im Ölkessel darstellen, durch die Derbheit der Gestalten und die wenig durchgebildete Gruppierung um so mehr ab. Vielleicht hat der vielbeschäftigte Meister ihre Ausführung Gesellenhänden überlassen.

Massys, welcher in Antwerpen in hohem Ansehen stand — auch mit Dürer und Holbein kam er in Berührung und mit Erasmus von Rotterdam unterhielt er mannigfachen Verkehr —,

Fig. 147. Die Grablegung Christi, von Quentin Massys. Antwerpen.

wurde von den Zeitgenossen als Porträtmaler sehr geschätzt. Das am besten gesicherte Bildnis ist das des Petrus Ägidius, des Freundes von Erasmus, in Longfordcastle bei Salisbury. Eine große Beliebtheit errangen außer einzelnen Madonnen (Berliner Galerie) die Halbfigurenbilder, welche unter den Namen: „der Wechsler und seine Frau" (Fig. 148) und „die beiden Geizhälse" (Windsor und andere) bekannt sind und schon im 16. Jahrhundert häufige Wiederholungen fanden. Sie ruhen auf porträtmäßiger Grundlage, zeigen aber die Personen in einer bestimmten Aktion und greifen dadurch in das Gebiet des Sittenbildes, der Darstellungen aus dem Volksleben, der sogenannten Genremalerei über. Hatte Massys wirklich Bildnisse eines Wechslers und eines Steuereinnehmers im Sinne, oder liegt ein allgemeinerer Inhalt zugrunde,

welchem er nur durch die Porträts eine lebendigere Fassung geben wollte? In diesem Falle ist dann die Frage gestattet, ob ihn nicht die biblischen Texte, wie der von der rechten Wage (Sprüche 16, 11) und dem anvertrauten Pfunde (Lukas 19, 20) und dem Könige, der mit seinem Knechte rechnet (Matth. 18, 23) ursprünglich angeregt hatten. Die „beiden Geizhälse“ gehören übrigens erst einem Nachahmer des Meisters, dem Marinus van Roymerswale an, der 1521—1558 tätig war und von dem auch die Münchener Pinakothek zwei bezeichnete Bilder der Art, einen Geldwechsler mit Frau und einen Steuereinnehmer mit Schreiber und Steuerzahler, datiert 1538 und 1542, besitzt.

Der berühmteste Kunstgenosse Quentins war Lukas Jacobsz aus Leyden (1494—1533), nach seinem Geburtsorte Lukas van Leyden genannt. Er war ein Schüler des Cornelis

Fig. 148. Der Wechsler und seine Frau, von Quentin Massys. Paris.

Engelbrechtsen (1468—1533), dessen Kunst, menschliche Gemütsbewegungen zu schildern, bewundert wurde und sich auf den jüngeren Genossen verpflanzte. Lukas van Leyden erreichte merkwürdig jung volle Reife, komponierte schon in seinem vierzehnten Jahre selbständig, starb aber auch in frühem Alter. In Antwerpen trat er 1522 in die Lukasgilde, verkehrte hier mit Dürer, den er gastfrei bewirtete, wie er denn überhaupt einem pomphaften, ungewöhnlichen Auftreten und glänzenden Leben huldigte. Der Schwerpunkt seiner uns noch kenntlichen Wirksamkeit liegt in seinen zahlreichen Kupferstichen. Sie sind vorwiegend noch biblischen Inhaltes, den er nach herrschender Sitte in das Gewand seiner eigenen Zeit zu hüllen pflegt, wie z. B. auf dem großen Blatte, welches die Ausstellung Christi darstellt. Auch sonst gibt er häufig volkstümlichen Anschauungen Ausdruck; so, wenn er den seitdem bei niederländischen Künstlern so beliebten Gegenstand, die Versuchung des heil. Antonius (Fig. 149), schildert oder Schwänke, wie den Eulenspiegel, ein sehr seltenes Blatt, und Volksfiguren (Zahnbrecher) uns vorführt.

Lukas van Leyden stand in bezug auf vollendete Technik des Kupferstiches Dürer ebenbürtig zur Seite; nur fehlte ihm die geistige Vertiefung, welche den deutschen Meister auszeichnet. Was an vielen von seinen Erfindungen anzieht (und auch Dürer anzog) sind sinnige Einzelzüge von oft überraschender Wirkung, gelegentlich auch Züge wirklicher Formschönheit, wie sie Dürer nicht zu Gebote standen, z. B. an den kleinen Engelgestalten auf seinen Madonnenbildern. Von den unter seinem Namen gehenden Gemälden sind manche, wie z. B. das Jüngste Gericht in Leyden, schlecht erhalten; andere, wie z. B. die „Sibylle von Tibur“ in der Akademie zu

Fig. 149. Der h. Antonius. Kupferstich von Lukas van Leyden.

Wien, werden ihm bestritten. Sichere und gute Gemälde von ihm sind äußerst selten; ein solches, von echtem Schönheitssinne zeugendes bewahrt das Museum zu Berlin in der Madonna mit Engeln nebst Stifter und Kindern (Fig. 150).

Sowohl Quentin Massys wie Lukas van Leyden stehen noch auf heimischem Kunstboden, mag auch der eine bereits von der Renaissancearchitektur eine nebensächliche Kenntnis besessen haben, und der andere ab und zu mit dem italienischen Kupferstecher Marcanton in Wettstreit getreten sein. Sie waren nicht die einzigen, welche nur schwer von den heimischen Traditionen sich lossagten. Namentlich in Holland, wo eine vielleicht noch größere Zahl von Kunstschulen

blühte als in den südlichen Niederlanden, stoßen wir auf eine Reihe von Malern, welche ebensogut als Ausläufer der alten Richtung, wie als Vorläufer der neuen aufgefaßt werden können.

Einen hervorragenden Platz beansprucht in dieser Zeit, wo die gotische Malerei zu Ende

Fig. 150. Die h. Jungfrau mit Engeln, von Lukas van Leyden. Berlin.

geht und die Renaissance eindringt, Jakob von Amsterdam oder Jakob Cornelisz van Oostsanen, wie er auch sonst heißt, dessen Tätigkeit wir vom Anfange des 16. Jahrhunderts bis 1533 verfolgen können. Er malt biblische Gegenstände, verfügt über reiche Farben und ist nicht ohne Streben nach Schönheit. Besonderen Reiz haben seine kleinen Landschaften mit

biblischer Staffage. Bei größeren Figuren stören hingegen Fehler der Zeichnung und ein einförmiger Kopftypus. Eines seiner Hauptwerke ist der Flügelaltar mit der Verehrung der Dreieinigkeit in Kassel, von 1523. Anziehender sind die kleinen Hausaltäre, wie der im Berliner Museum (Fig. 151). Sein Schüler war der hauptsächlich als Bahnbrecher der italienisierenden Richtung angesehene Jan Scorel (nach seinem Geburtsorte, dem Dorfe Schoreel bei Altmar benannt, 1495—1562). Er genoß dann in Utrecht den Unterricht von Mabuse (s. S. 151) und blieb anfänglich der heimischen Kunstweise getreu. Auf seiner Reise nach Italien, welche

Fig. 151. Mittelbild eines Hausaltärchens von Cornelisz van Oostsanen. Berlin.

er zu einer Pilgerfahrt nach Jerusalem ausdehnte, hielt sich Scorel (1520) in Obervellach in Kärnten einige Zeit auf und malte hier einen Flügelaltar mit der heil. Sippe als Mittelbild (Fig. 152), welcher in der Zeichnung wie im Kolorit, in der Behandlung der Landschaft, in den Porträtköpfen und in der Freude an modischen Trachten die Anhänglichkeit an die heimische Art bekundet. Nach seiner Rückkehr aus Italien freilich, als er sich in Haarlem, später in Utrecht niederließ, gab er dem italienischen Einflusse in unerfreulicher Weise nach; das Figürliche, selbst die Landschaft wird geziert und gemacht; nur in Bildnissen (Agathe Schoenhoven in der Galerie Doria zu Rom vom Jahre 1529, drei Brustbilder von Mitgliedern der Brüderschaft vom heil. Grabe und sein Selbstporträt im Rathause zu Utrecht) bewahrte er noch seine nordische Natur.

Zu den niederländischen Meistern, welche vorläufig nur äußerlich der italienischen Renaissance nachgehen, aber im Kern noch die heimische Natur bewahrt haben, gehören auch zwei vorzugsweise am Niederrhein tätige, aber höchst wahrscheinlich aus dem benachbarten Holland

Fig. 152. Die heil. Sippe, Mittelbild des Obervellacher Altars von Jan Scorel. (Teilstück.)

stammende Maler: Jan Joest von Calcar und ein etwas jüngerer, der nach zwei denselben Gegenstand, aber in verschiedener Weise, darstellenden Bildern (in Köln und in München) als der Meister des Todes Mariä bezeichnet wird. Neuerdings hat man seine Identität mit dem von C. van Mander erwähnten Joest van Cleef (Cleve) wahrscheinlich gemacht. In dem im Kölner Museum befindlichen Bilde (datiert 1515, Fig. 153) hält er noch treuer an

Anbetung.

Vom Meister des Todes Mariä. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.

Zu Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 7. Aufl., Bd. IV.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

der Überlieferung der van Eyckschen Schule fest als in dem berühmteren Münchener Gemälde, welches in der Komposition bereits eine berechnete Abgeschlossenheit offenbart. Die Dresdner Galerie besitzt zwei bemerkenswerte Bilder des Meisters (Tafel XI). Einige, vorzugsweise durch die sorgsam behandelte landschaftliche Szenerie ausgezeichnete Bilder seiner Hand finden sich in Italien; so in S. Donato zu Genua eine Anbetung der Könige, im Nationalmuseum zu Neapel ein Flügelaltar mit dem Gekreuzigten als Mittelbild. Jan Joest verdankt seinen Ruhm und seine Namensbezeichnung dem Hauptaltar in der Nikolaikirche zu Calcar (s. S. 44), dessen Flügel er innen und außen in der Zeit von 1505—1508 auf zwanzig Feldern mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente bemalte. In der Komposition wie in der Behandlung des Kolorits hält auch Jan Joest an der altniederländischen Kunstweise fest; die architektonischen Elemente auf einigen Feldern des Altars lassen indes bereits den Einfluß der oberitalienischen Renaissance erkennen.

Fig. 153. Der Tod Mariä. Köln, Museum.

Lebhafter ist der Kampf zwischen Altem und Neuem, bewegter die Strömung, schwankender das Ziel in den südlichen Niederlanden. Auch hier bleibt in einzelnen Malern die künstlerische Natur von den fremden Einwirkungen unberührt, aber selbst bei diesen ruft die Ungunst und Unruhe der Zeiten wenig anmutende Erscheinungen hervor. So darf z. B. Hieronymus van Aeken, genannt Bosch (ca. 1460—1516) noch zu den Vertretern der nationalen Richtung gezählt werden. Wenn er die „Flucht nach Ägypten“ malt, so schildert er am ausführlichsten die Kirmeß, auf welche Joseph und Maria auf ihrem Wege stoßen und bringt selbst in die Feierlichkeit der Anbetung der Könige (Fig. 154) den komischen Kontrast der allzu neugierigen Hirten. Ähnliches gilt von anderen neutestamentlichen Kompositionen, die in Kupferstichen weite Verbreitung fanden. Indem er auf dem schon von Geertgen von Sint Jans in Haarlem betretenen Wege einer bis an die Karikatur reichenden Realistik fortschritt, wurde er der Schöpfer des burlesken Genre und fand besonders in Mandeyn, Lanzelot und Pieter Brueghel dem älteren eifrige Nachahmer. Seine Lieblingsthemata, bei deren Darstellung er einen ganzen Schwarm von Dämonen und höllischen Schreckbildern auftreten läßt, sind Versuchungen des heil. Antonius und Darstellungen der Höllenstrafen. Vor allem durch die grellen Höllenschilderungen ist Bosch in romanischen

Ländern ein volkstümlicher Maler geworden. Teilweise wenigstens folgt ihm auf diesem Wege Pieter Brueghel der ältere, welcher bei Breda etwa 1525 geboren wurde, nach einer Reise in Italien 1553, die aber nichts in seinen Anschauungen änderte, sich in Antwerpen niederließ, später nach Brüssel übersiedelte und als Stammvater einer stattlichen Künstlerfamilie

Fig. 154. Anbetung der heil. drei Könige, von Hieronymus Bosch. Madrid, Prado.

1569 verstarb. Sein Beiname „Bauernbrueghel" deutet den Kreis an, welchem er häufig seine Darstellungen entlehnte (Fig. 155); doch malte er auch biblische Bilder, denen er gern den Charakter von Volksszenen verlieh. So wie bei der Predigt des Täufers in der Wüste mag es bei den Prädikanten, wenn sie ihre Anhänger im Walde um sich sammelten, ausgesehen haben. Phantastische Spukbilder und allegorische Schilderungen lagen dem alten Brueghel

ebenfalls nicht fern. Ebenso berühmt wie Brueghel und bereits bei seinen Lebzeiten besonders geschätzt war Pieter Aertsen von Amsterdam (1508—1575), der „lange Pier". Er hielt sich längere Zeit in Antwerpen auf, blieb aber in seiner ganzen Richtung wesentlich Holländer. Seine kirchlichen Gemälde sind meistens im Bildersturme untergegangen. Charakteristischer für ihn sind seine Schilderungen aus dem Volksleben, wie der Eiertanz im Reichsmuseum zu Amsterdam. In seinen Küchenstücken liegen wahrscheinlich die Anfänge der später so glänzend entwickelten Stillebenmalerei.

Liegen nun in den Bauernbildern dieser beiden größten niederländischen Genremaler des 16. Jahrhunderts die Keime zu den späteren Schilderungen aus den ländlichen und unteren Volkskreisen verborgen, so haben gleichzeitig andere Maler die bereits in der Eyckschen Schule (besonders bei Gerard David) vorhandenen Ansätze der Landschaftsmalerei weiter entwickelt. Zu den ältesten Landschaftsmalern zählt man den Joachim Patinir aus Bouvignes (oder Dinant?),

Fig. 155. Das Gleichnis von den Blinden und Lahmen, von Pieter Brueghel d. ä. Neapel, Museum.

der 1515 in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen wurde, und den ihm verwandten Hendrik (met de) Bles, nach dem Zeichen in seinen Bildern, einem Käuzchen, von den Italienern Civetta genannt, aus Lüttich, von dem sich zahlreiche Bilder in Italien vorfinden (eine Landschaft mit Bergwerken in den Uffizien). Noch fehlt viel zur Selbständigkeit der Landschaftsmalerei. Sie gibt zunächst nur den breiten Rahmen für biblische Szenen ab. Die Künstler wollten nicht Hain und Feld, Berge und Täler allein dem Auge des Betrachters vorführen, sie glaubten noch nicht an die volle Wirkung ausschließlich landschaftlicher Schilderungen. Sie malten das Paradies, den babylonischen Turmbau, die Anbetung der heil. drei Könige, die Taufe Christi (Fig. 156), den heil. Hieronymus usw. Aber an diesen legendarischen Darstellungen übte sich doch erst der Sinn für große landschaftliche Schilderungen, wenn auch das Naturstudium noch wenig ausgebildet erscheint, die Färbung in einem allgemeinen, zuweilen phantastischen Tone gehalten wird. Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird auf naturgetreuere Durchführung der landschaftlichen Einzelheiten größerer Nachdruck gelegt, im Kolorit aber gern noch die miniaturartige Feinheit beibehalten.

Karel van Mander lobt insbesondere den Gillis van Coninxloo in Antwerpen (1544 bis 1607) als einen hervorragenden Künstler, welcher an die Stelle der getupften Blätter das büschelförmig gezeichnete Laub, den „Baumschlag“, setzte und die Farbentöne je nach der Entfernung feiner abtönte. Mit Eifer warfen sich zahlreiche Meister in Antwerpen und Mecheln auf den Betrieb der Landschaftsmalerei. Vielen wurde die Heimat zu enge; sie wanderten nach Deutschland, wie z. B. Lukas Valckenborch 1567 tat, welcher bereits die landschaftlichen Stimmungen in den verschiedenen Jahreszeiten (Wiener Galerie) trefflich durchführte, oder Hans Bol (1534—1593), dessen miniaturartige, auf Pergament gemalte Landschaften

Fig. 156. Die Taufe Christi, von Joachim Patinir. Wien.

uns zuweilen (Dresden) mitten in das fröhliche Volkstreiben versetzen. Einzelne endlich überstiegen die Alpen. Längere Zeit verweilte Jan Brueghel (1568—1625), ein jüngerer Sohn des Pieter Brueghel, zum Unterschiede von diesem, dem Bauernbrueghel, wegen seines Kleiderprunkes der „Sammetbrueghel“ genannt, in Italien. Doch hat dieser Aufenthalt auf den landschaftlichen Teil seiner reichstaffierten Gemälde keinen Einfluß geübt. Für seine Flußlandschaften (Fig. 157), seine Windmühlen bot ihm die Heimat die Vorbilder; selbst in der technischen Ausführung, in der vollendeten Sauberkeit, in der noch nicht hinreichend vermittelten Abtönung des Mittel- und Hintergrundes, sagt er sich nicht ganz von der heimischen Tradition los. Größeren Einfluß übte Italien auf Paul Bril aus Antwerpen (1554—1626). Er war der Schüler seines Bruders Matthäus, mit dem er frühzeitig nach Rom kam, wo er später zu Annibale Caracci in Beziehung trat. Er malte zahlreiche landschaftliche Fresken

Fig. 157. Flußlandschaft, von Jan Brueghel. Dresden.

mit kleinen Figuren für Kirchen (Kirchenlandschaften) und Paläste, aber auch Tafelbilder, auf denen er späterhin mehr und mehr die Landschaft im Sinne der italienischen Kunst stilisierte, Kulissen zu beiden Seiten vorschob, den Boden gern in Wellenlinien zeichnete, für eine einheitliche Beleuchtung Sorge trug (Fig. 158). Er war der erste niederländische Landschafter, der auf das, was wir Gesamthaltung nennen, ausging und in dieser Hinsicht von den Italienern Lehre annahm.

Fig. 158. Seehafen, von Paul Bril. Florenz, Uffizien.

Der Aufenthalt in Italien ist keineswegs bloß eine zufällige Episode, welche nur in das Leben des einen oder des anderen Künstlers hereinspielt. Der Verkehr mit Italien steigerte sich mächtig im Laufe des 16. Jahrhunderts, und in Rom eine kürzere oder längere Zeit verlebt zu haben, gehörte geradezu zu dem regelmäßigen Bildungsgange der niederländischen Maler. Während aber die Landschaftsmaler ihre Selbständigkeit bewahrten, oft selbst lehrend in Italien auftraten, ergaben sich die Figurenmaler vollständig dem Einflusse der italienischen Kunst, huldigten zuerst der Weise Michelangelos und Raffaels, gingen dann im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts bei den späteren Venezianern (Tintoretto) in die Schule und brachten in ihre Heimat den italienischen Stil mit, welcher dann hier bei größeren religiösen und mythologischen Darstellungen das entschiedenste Übergewicht errang und die Kunst auf die Irrwege des Manierismus führte.

b) Die Romanisten.

Noch im 17. Jahrhundert bestand in Antwerpen eine Künstlergesellschaft, welche die Italienfahrer, die Künstler, die in Italien studiert und gearbeitet hatten, vereinigte. Diese führten den Namen der Romanisten und zählten keinen geringeren als Rubens zu ihrem Genossen. Einen Abfall von der wahren Kunst erblickten sie in dem Kultus der italienischen Renaissance nicht; sie fanden vielmehr in dem Verständnis ihrer Formen einen Ruhmestitel. Jedenfalls hatten sie dadurch die Malerei hoffähig gemacht, sie dem Geschmacke der vornehmen Stände genähert. Die europäische Bedeutung der romanischen Völker war seit der Mitte des Jahrhunderts sichtlich gewachsen. Wie Spanien zur politischen Vormacht emporstieg, so wurde Italien das Musterland feiner Lebensformen. Der Selbsterhaltungstrieb zwang die Künstler, den gleichen Weg einzuschlagen, auf welchem sich Sitte und Bildung allgemein bewegten. Aber auch abgesehen von den äußeren Umständen, welche den italienischen Einfluß begünstigten, brachte es die Entwickelung der niederländischen Kunst mit sich, daß Italien jetzt für sie als Hochschule galt. Die Kunst hatte bereits eine Stufe erreicht, auf welcher die Formenreize eine selbständige Wirkung zu üben beginnen, der Künstler sie vorwiegend ins Auge faßt, auf seine formale Ausbildung das größte Gewicht legt. Nun konnte freilich das Ziel durch das Ausdrucksmittel der Farbe erreicht werden, wie ja in der Tat die Niederländer im folgenden Jahrhundert, dank ihren koloristischen Studien, den Gipfel der Kunst erreichten. In der geschichtlichen Entwickelung kommen aber die kurzen, geraden Wege nur selten vor. Hier lag die Sache überdies so, daß in Italien eine formal vollendete Kunst schon bestand. Sie glänzte gerade durch solche Vorzüge, welche den Niederländern fehlten, ihnen besonders begehrenswert erschienen und der allgemeinen Stimmung der Zeit entsprachen. Als nun vollends im Kreise der Gelehrten und Dichter die antike Stoffwelt zu hohen Ehren gelangte, dadurch auch die antiken und die antikisierenden Kunstformen die Aufmerksamkeit fesselten, als die Lehren Vitruvs, die Bücher Serlios durch Pieter Koek von Alost (1502—1550) bekannt wurden, die Architektur in den italienischen Geleisen mit Glück und Erfolg sich zu bewegen begann, da blieben auch die Maler nicht länger zurück: sie schlugen die gleiche Bahn ein, wurden Schüler der Italiener.

Es kann dabei nicht wundernehmen, daß selbst Maler, welche bereits in der alten, heimischen Weise erfolgreich gewirkt hatten, sich den neuen Idealen zuwandten. Zu diesen zählt in erster Linie Jan Gossaert oder Mabuse aus Maubeuge (um 1470—1541). Seine ältesten Werke stempeln ihn, ähnlich wie Gerard David oder Jakob von Amsterdam, zu einem Ausläufer der älteren Richtung. In der Anbetung der heil. drei Könige (Howard-Castle) ordnet er die Figuren noch in ganz unbefangener Weise an, wie sie im Leben wohl mochten aufgetreten sein, ohne sich um die Stilgesetze der italienischen Renaissancekunst zu kümmern; er hält auch zunächst an der warmen bräunlichen Färbung fest. Als die Perle unter seinen Erstlingswerken gilt das noch an den vlämischen Schultraditionen festhaltende, emailartig mit größter Sorgfalt behandelte Triptychon im Museum zu Palermo, dessen Mittelbild die Madonna, umgeben von musizierenden Engeln im Rahmen einer spätgotischen Architektur, darstellt (Fig. 159). Die Berufung des heil. Matthäus (Windsor), das Prager Dombild, mit dem heil. Lukas, welcher die Madonna malt, offenbaren in der architektonischen Dekoration bereits die Vorliebe für Renaissanceformen; die Gewänder, die Männerköpfe bewahren noch den überlieferten Typus. Dagegen kommt bei den späteren, namentlich bei den mythologischen Bildern in dem flacheren Ausdrucke, in der richtigeren Wiedergabe nackter Körper und der bläulichgrünen und glatten Farbe der italienische Einfluß zu voller Geltung. Einen ähnlichen Ent-

Fig. 159. Thronende Madonna, von Mabuse (?). Palermo.

wickelungsgang machte Barend van Orley in Brüssel (nach 1490 bis 1542) durch. Wie Mabuse studierte er eifrig in Italien, besonders in Rom in der Raffaelschule und wurde dann 1518 Hofmaler der Statthalterin Margareta von Österreich in Brüssel. Die Pfarrkirche zu Güstrow in Mecklenburg bewahrt noch einen ganz in alter Weise gedachten Flügelaltar, dessen

Mittelschrein Jan Borman, ein Brüsseler Bildschnitzer, mit Passionsszenen schmückte, während Orley auf den beiden Flügeln stattliche Heiligengestalten und legendarische Darstellungen malte. Ein anderes, noch ganz im niederländischen Sinne gehaltenes Gemälde, eine Wunderszene darstellend, findet sich in der Galerie zu Turin (Fig. 160). In einigen Bildern seiner mittleren Zeit, z. B. in Hiobs Prüfungen (Galerie zu Brüssel), herrscht ein Überschwang an Gefühlsausdruck und Bewegung; erst in der letzten Periode seines Schaffens, z. B. in dem Jüngsten Gericht in der Jakobskirche in Antwerpen, kommt er zu voller Ruhe und Meisterschaft. Sein Name ist auch verknüpft mit der Blüte der Brüsseler Teppichweberei, für deren hervorragende Produkte er Entwürfe lieferte.

Fig. 160. Wundertat eines französischen Königs, von Barend van Orley. Turin.

Die Gemeinde der Romanisten zählte in allen größeren Städten der Niederlande eifrige Anhänger. Aus Scorels Schule stammt Martin van Heemskerck in Haarlem (1498—1574), von dessen Begeisterung für die Antike und für Michelangelo noch sein erhaltenes Zeichenbuch (Berlin) Zeugnis ablegt. In Haarlem lebte auch Hendrik Goltzius (1558—1616), der ein überaus fruchtbarer und geschickter Kupferstecher war, aber auch verhängnisvoll in das Schicksal dieser Kunst eingriff, da er durch sein Beispiel das Anschmiegen des Stechers an die verschiedenen Manieren der Originale empfahl. Aus Mecheln stammt Michael van Coxcyen oder Coxie (1499—1592), ein eifriger Nachahmer der äußeren Merkmale Raffaelischen Stiles, aus Lüttich der halbgelehrte Lambert Lombard (1505—1566), über dessen Kunstweise uns Stiche nach seinen verloren gegangenen Bildern einigermaßen orientieren. Antwerpen endlich war der Schauplatz der Tätigkeit des Frans de Vriendt oder Frans Floris (um 1517

bis 1570), der, einer stattlichen Künstlerfamilie entstammend, als Schulhalter berühmt, als Nachahmer der großen römischen Meister, besonders Michelangelos, angestaunt wurde, und des Martin de Vos (1531—1603), welcher gleichmäßig eifrig beflissen war, die nach dem Siege der Spanier wieder beliebt gewordene Kirchenmalerei zu pflegen und durch mythologische Bilder den Sinnen zu schmeicheln. Diesen Künstlernamen könnte noch eine lange Reihe angefügt werden. Das Verständnis der historischen Entwickelung würde aber durch die weitere Aufzählung ebensowenig gewinnen, wie die Beschreibung ihrer Werke einen tieferen Einblick in das

Fig. 161. Der Lech, Figur vom Augustusbrunnen in Augsburg, von Hub. Gerhard.

schöpferische Walten des Künstlergeistes gewähren möchte. Der Ruhm dieses ganzen Künstlerkreises war von kurzer Dauer. Die späteren Geschlechter, teilweise andere Bahnen wandelnd, widmeten ihnen keine lebendige Erinnerung. Was ihre Werke bei aller technischen Tüchtigkeit der Meister so wenig erfreulich macht, ist die Gezwungenheit und innere Unwahrheit, welche aus ihnen spricht. Die Künstler mußten ihre eigene Natur verleugnen und konnten doch die italienische nicht vollständig in sich aufnehmen. Die italienischen Renaissancebilder besitzen eine ungleich größere Natürlichkeit als ihre niederländischen Nachahmungen mit der gemachten, künstlich erfundenen Idealität. Die Zeitgenossen freilich merkten diesen tiefen Abstand nicht — waren sie doch in derselben, äußerlich gemischten Bildung befangen — und überhäuften die

Fig. 162. Herkulesbrunnen in Augsburg, von Adriaen de Vries.

Fig. 163. Nische mit Marienbild, von Peter Candid. München, Residenz.

heimischen Künstler mit übertriebenem Lobe. Wir wollen und dürfen nicht in den entgegengesetzten Fehler unbilliger Unterschätzung verfallen. Abgesehen davon, daß der künstlerische Verstand, die äußere Bildung entschieden gehoben, die Stellung der Künstler gebessert wurde, muß doch eine tüchtige Kraft in ihnen vorhanden gewesen sein. Sonst hätten ihre (häufig auf Kupfer gemalten) Bilder nicht in Italien selbst so viele Liebhaber gefunden, wäre ihnen nicht in diesem Lande ein so reicher Wirkungskreis geöffnet worden. Sie spielten um die Mitte des Jahrhunderts in Bologna, in Rom und namentlich in Florenz als Lehrer und Dekorationsmaler keine unwichtige Rolle.

Vollends in Deutschland übten sie eine wirkliche Herrschaft aus. Die einen bewog die Furcht vor Herzog Albas Verfolgungen zur Auswanderung, die anderen lockte die Aussicht auf große Bestellungen. Jene fanden in den Städten, auch in den nordischen Hansestädten (Frankfurt, Danzig) Zuflucht, diese traten in höfischen Dienst. Zahlreiche niederländische Bildhauer siedelten sich in Deutschland an, wie z. B. Alexander Colins aus Mecheln, welcher den plastischen Schmuck am Otto Heinrichsbau in Heidelberg besorgte und mit stärkster Betonung der malerischen Wirkung die Alabasterreliefs am Grabmale Kaiser Maximilians in Innsbruck (1566) ausführte. Niederländer arbeiteten an dem Grabmale des Kurfürsten Moritz in Freiberg; Adriaen de Vries schuf den Merkur- und 1599 den Herkulesbrunnen in Augsburg (Fig. 162), Hubert Gerhard aus Antwerpen 1593 den Augustusbrunnen daselbst (Fig. 161). Hubert Gerhard war auch in München tätig, wo überdies Peter de Witte, auch Candid genannt, am Hofe des kunstsinnigen Herzogs Maximilian eine vielseitige Tätigkeit entwickelte. Nach Candids Entwürfen hat Hans Krumper von Weilheim die Madonna an der (alten) Residenz (Fig. 163) und die Statuen am Denkmal Kaiser Ludwigs in der Frauenkirche (s. S. 56) gegossen. Denn in keinem Fache der plastischen Kunst fehlte es an heimischen tüchtigen Künstlern, welchen die Ausführung der Werke — zumeist Grabdenkmäler und Brunnen — anvertraut werden konnte, mochte auch die höfische Sitte bei der Anlage und dem Entwurfe gern fremde vornehmere Kräfte heranziehen.

---

3. Niederländische und deutsche Malerei am Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts.

Auch unter den an den deutschen Höfen tätigen Malern befanden sich mehrere Niederländer, wie der von Correggios Gemälden begeisterte Bartholomäus Spranger (1546 bis vor 1629) und der vielgereiste, durch seine Städteansichten und Miniaturen bekannte Georg Hufnagel (1545 bis nach 1618) aus Antwerpen, Friedrich Sustris (1525—1599) aus Amsterdam, der als Porträtmaler beliebte Niclas Neuchatel aus Mons und andere. Sie unterschieden sich in ihrer Bildung nicht von den hervorragenden deutschen Meistern, welche in München und Prag Beschäftigung fanden oder die damals so beliebte Fassadenmalerei (Augsburg, München, Regensburg, Passau und andere) trieben. Sie alle, unter den Deutschen: Christoph Schwarz aus Ingolstadt (1550—1597), Johann von Aachen aus Köln (1552 bis 1615), Joseph Heinz aus Bern, Johann Rottenhammer aus München (1564 bis 1623), hatten ihre Schule in Italien, bald in Rom, bald in Venedig durchgemacht. Einzelne unter ihnen erfreuten sich auch im Auslande eines guten Rufes, wie Rottenhammer, dessen kleine, auf Kupfer gemalte mythologische und biblische Darstellungen in Frankreich und England sehr gesucht waren.

So hatten sich auch in Deutschland die Künstler allmählich aus bescheidener bürgerlicher Stellung zu höherem Ansehen emporgeschwungen. Im allgemeinen sind aber doch die Leistungen

auch dieser Meister in den Hintergrund getreten, da sie weder mit der vergangenen Kunst in organischem Zusammenhange stehen, noch auf die künftige werktätig vorbereiten. Ein einziger Kunstzweig bewahrt in Deutschland, wie im Norden überhaupt, eine stärkere Lebenskraft und eine größere Selbständigkeit: die Porträtmalerei, da in ihr die Naturbeobachtung den von der Wahrheit abschweifenden Sinn — und das war der Hauptfehler der Romanisten — sofort verbesserte. Man empfängt von vielen Romanisten ein anderes Bild, wenn man ihre Tätigkeit auf dem Gebiete der Porträtkunst betrachtet. So stellt sich uns Christoph Schwarz (geb. 1550 in Ingolstadt, † 1597 in München), in seinen größeren Werken ein Nachahmer Tintorettos, in den Porträten (Fig. 164) als ein Nachfolger der älteren heimischen Richtung dar.

Fig. 164. Familienbild, von Christoph Schwarz. München, Pinakothek.

Hans Mielich in München (1516—1573) verdient nicht allein als vielbeschäftigter Miniaturmaler und wegen seiner Kunst, funkelndes Goldschmiedewerk in Farben treu wiederzugeben, Anerkennung: auch seine Porträts erfreuen, wenn auch nicht durch tieferes Leben, so doch durch ihre frische Färbung. Vollends in den Niederlanden haften mit Recht die Namen zweier Bildnismaler am stärksten im Gedächtnisse. Holland und Belgien erscheinen auch hier gleich gut vertreten. Aus der Schule des Pieter Pourbus in Brügge, der bereits ein tüchtiger Porträtmaler war, ging Frans Pourbus der ältere (1545—1581) hervor, welcher nach Antwerpen übersiedelte und hier trotz dem Einflusse des Floris in seinen Bildnissen die schärfere Zeichnung und die kräftigere Farbe in Ehren hielt. Ihn überragt noch an Ansehen und künstlerischer Bedeutung der Schüler Scorels, Anton Mor (Moro) aus Utrecht, der 1547 in der Lukasgilde zu Antwerpen eingeschrieben wurde und um 1577 verstarb. In doppelter Beziehung tritt er als Vorläufer von Rubens auf. Wie dieser erfreut er sich an den Höfen

Europas einer großen Gunst und verleiht dem eigenen Leben einen glänzenden Anstrich. Gleich Rubens empfing er auf seinen Reisen verschiedene künstlerische Anregungen, ohne den Kern seiner nordischen Natur zu versehren. Kein Zweifel, daß er italienische Porträts (Tizian) studiert hatte; trotzdem besitzen die von ihm gemalten Bildnisse eigentümliche Züge. Seine Zeichnung ist scharf, zuweilen trocken, die Farbe, besonders bei den Frauen, nicht einschmeichelnd — doch hatte er für den Herzog von Alba eine Galerie weiblicher Schönheiten gemalt —; er weiß aber die Züge zu einem einheitlichen Ausdrucke zu sammeln und verleiht seinen Halbfigurenbildern ein kräftiges Leben (Fig. 165). Porträts von Moros Hand sind in allen größeren Sammlungen Europas vorhanden, manche unter anderen Namen. Ein Doppelbildnis aus seiner frühesten Zeit besitzt das Berliner Museum, ein treffliches Frauenporträt aus seinen letzten Jahren die Wiener Galerie.

Fig. 165. Selbstbildnis von Anton Mor. Florenz, Uffizien.

Bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts konnte man die Hoffnung hegen, daß Deutschland den Niederlanden wirksam nacheifern werde. Hier und dort hatte die Kunst eine gleichartige Entwickelung eingeschlagen, herrschten verwandte Richtungen. Wenn sich diese Erwartung im folgenden Menschenalter nicht erfüllte, so lag der Grund zunächst in äußeren Verhältnissen. Deutschland verarmte im 17. Jahrhundert, während sich in Holland Reichtum und satte Bildung sammelten. In Deutschland waren die Kräfte durch die Kirchenspaltung geteilt, in Belgien nahm nach dem Siege des Katholizismus die kirchliche Malerei einen neuen, mächtigen Aufschwung. Die Volkskunst trennte sich in Deutschland schärfer als in den Niederlanden von der höfischen Kunst. Jene fand noch immer im Holzschnitte den wichtigsten Ausdruck. So groß die Fruchtbarkeit und so tüchtig die technische Fertigkeit der Zeichner war, wie des Jost Amman aus Zürich († 1591 in Nürnberg) oder des Tobias Stimmer in Straßburg, des Virgil Solis (1514—1562) in Nürnberg und anderer, so können wir doch kaum in ihnen die Nachfolger der phantasiereichen alten Künstler erblicken. Selbst ihre Figuren haben ein gewisses dekoratives Gepräge (Fig. 166).

Die deutschen Fürsten waren keineswegs der Kunst abhold gesinnt. Mehrere von ihnen bewiesen eine warme Kunstliebe, wie die bayerischen Herzöge Albrecht V., Wilhelm V. und Maximilian I.; dann die österreichischen Fürsten: Ferdinand, der zweite Sohn Kaiser Ferdinands I., und insbesondere Kaiser Rudolf. An seinem Hofe in Prag hatte sich eine förmliche Künstler-

kolonie angesiedelt, deren Treiben zu beobachten einen nicht geringen Reiz übt, an der man aber eine namhafte Förderung der deutschen Kunst nicht wahrnimmt. Die Kunstliebe der Fürsten zeigte sich überhaupt viel weniger in der Förderung einer großen schöpferischen Tätigkeit der Künstler, als in einer eifrigen Sammellust. Kunstbücher und Kunstkammern sind ihre wichtigsten Denkmale. Bei der Zusammenstellung der Kunstkammern wurde aber auf den Erwerb bloßer Kuriositäten mindestens ein ebenso großes Gewicht gelegt, wie auf den Besitz wirklicher Kunstwerke. So entstand die Kunstkammer Herzog Albrechts von Bayern und die Ambraser Sammlung. Selbst Kaiser Rudolf hatte bei der Stiftung seiner berühmten Kunstkammer auf die Vertretung der mannigfachsten Interessen Bedacht genommen. Die Kunstliebe der Höfe kam daher der monumentalen und freien Kunst wenig zugute. Wurden doch z. B. Porträtsammlungen häufig nach genealogischen Regeln, gleichsam als Illustrationen des Stammbaumes,

Fig. 166. Die Heimsuchung, von Tobias Stimmer. Holzschnitt.

angeordnet. Die größte Förderung gewann durch die Kunstkammern das Kunsthandwerk, dessen Produkte sich in ihnen leichter unterbringen ließen und zu ihrem Schmucke wesentlich beitrugen. Und darin liegt schließlich noch ein Trost. Durch die Gunst, welche das Kunsthandwerk an den Höfen genoß, kamen die im Volkstum vorhandenen, dem Kunsthandwerke vorwiegend zugewandten Kräfte doch zu ihrer Geltung. So berührten und verbanden sich wieder die höfischen und volkstümlichen Kunstweisen und gewannen ein einheitliches Wesen.

Fig. 167. Franz I., von Jehan Clouet. Louvre.

4. Die Renaissance in Frankreich.

Hundert Jahre hatte bereits die Renaissancearchitektur in Italien geherrscht, ehe sie siegreich auch in die Länder diesseits der Alpen einzog. Bereits vollkommen in sich fertig und abgeschlossen, in die Form fester Regeln (Serlio und andere) gebannt, konnte sie hier nicht die vorhandenen Bauelemente durchdringen, sondern blieb äußerlich an ihnen haften. Sie erscheint im Norden noch weniger als in der Heimat aus der konstruktiven Gliederung hervorgegangen, bewahrt noch stärker den dekorativen Charakter. Sie brach sich Bahn teils durch die Berufung italienischer Künstler nach dem Norden, teils durch die Studien nordischer Künstler in Italien. Die italienische Renaissancearchitektur wurde zum amtlichen Stile der katholischen Kirche erhoben und verdrängte im Laufe der folgenden Jahrhunderte die mittelalterliche christliche Bauweise vollständig. Sie webte auch das Putzkleid, in welches sich das nordische Schloß und Bürgerhaus hüllte; nur in das Reich der Kleinkunst zog sie nicht als siegreicher Triumphator ein.

Fig. 168. Von einem Portal der Kathedrale zu Aix (Provence).

a) Malerei und Plastik.

In jedem Lande tritt die Renaissancearchitektur je nach den Voraussetzungen, auf welche sie trifft, und je nach den Persönlichkeiten, welche sie einführen, verschieden auf. Frühzeitiger und mächtiger als in allen übrigen Ländern äußert sie ihre Wirksamkeit in Frankreich. Während seit den Tagen Karls VIII. französische Heere wiederholt auszogen, um italienisches Land zu unterwerfen und französischen Einfluß in den Staaten jenseits der Alpen herrschend zu machen, wanderten namentlich Florentiner Künstler nach Frankreich, um hier am Hofe den verfeinerten

Fig. 169. Grabmal des Kardinals Amboise, von Roulland Leroux. Rouen, Kathedrale.

Fig. 170. Vom Unterbau des Grabmals Amboise. Rouen, Kathedrale.

Geschmack einzuführen. Von den älteren italienischen Künstlern, wie Girolamo und Luca della Robbia, Leonardo, Andrea del Sarto, kann man nicht behaupten, daß sie in Frankreich tiefe Spuren hinterlassen hätten. Einer von ihnen, Montorsoli, der Gehilfe und Schüler Michelangelos, der gleichfalls einige Zeit in Paris zubrachte und dann in Genua eine reiche Tätigkeit entfaltete, scheint sogar französische Anschauungen in sich aufgenommen zu haben. Festeren Boden faßten der sogenannte Rosso aus Florenz († 1541) und Francesco Primaticcio († 1570), ein Bolognese, beide von König Franz seit 1530 berufen, um in dem umgebauten Schlosse von Fontainebleau die Gemächer mit Fresken und Stuckreliefs zu schmücken. Ihre

Fig. 171. Grablegung Christi. (Hauptgruppe.) Hochrelief von Ligier Richier. Saint-Mihiel, St. Etienne.

Werke sind größtenteils zugrunde gegangen und noch am besten in den gestochenen Nachbildungen zu studieren. Als Gründer der „Schule von Fontainebleau“ genießen sie einen größeren Ruhm, als sie nach ihren Leistungen verdienen. In Wahrheit beschränkt sich ihr Einfluß nur auf die dekorativen Künste. Und selbst in dieser Hinsicht bleibt es zweifelhaft, ob die in Frankreich seither üppig blühende, fast wuchernde Dekorationsmalerei auf ihre Anregungen zurückgeführt werden muß oder in den Lebensgewohnheiten und Kunstsitten der vornehmen Franzosen wurzelt. Die wenigen bedeutenden Maler, welche im 16. Jahrhundert in Frankreich auftraten, die beiden Clouet, Jehan († 1540) und dessen Sohn François Clouet († 1581), oft mit dem Vater verwechselt, ferner Geoffroy und Pierre Dumonstier, alle in bezeichnender Weise Porträtmaler und Zeichner, erscheinen von italienischen Einflüssen

unabhängig, lassen eher niederländische Einwirkungen vermuten oder zeigen doch eine den Niederlanden verwandte, nur weniger farbenfröhliche, schwächlichere, dafür aber vornehmere, echt französische Auffassung (Fig. 167).

Die Fürsten und Hofleute waren übrigens nicht die einzigen, welche dem italienischen Geschmacke huldigten. Auf gar mannigfachen Wegen drangen italienische Kunst und Künstler auf französischem Boden vorwärts. In den südlichen Landschaften (Toulouse, Lyon) tauchen sie bereits im 15. Jahrhundert auf. In Paris bildeten sie seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts eine förmliche Kolonie, lebten gemeinsam im Hotel du Nesle. Ihre Tüchtigkeit als Marmorarbeiter, ihre Meisterschaft in der ornamentalen Kunst machten sie unentbehrlich. Wir treffen sie daher als Gehilfen und ausführende Künstler selbst bei solchen Werken an, welche im übrigen französischen Ursprungs sind.

Fig. 172. Das Urteil Daniels über Susanna, Relief von Richier (?). Louvre.

Grabdenkmäler und die mit der Architektur unmittelbar verbundene dekorative Plastik bildeten die Hauptaufgabe der französischen Bildhauer. Für Grabmäler bleibt zwar der hergebrachte Typus des Sarkophages mit der darauf ruhenden Grabstatue bestehen. Er empfängt aber eine reichere Form und wird der Mittelpunkt einer größeren Grabanlage. Die Seiten des Sarkophages werden mit Reliefs oder Statuetten in Nischen geschmückt, an den Ecken des Unterbaues werden Statuen aufgestellt, über dem Sarkophage erhebt sich noch ein Oberbau,

welchen die knienden Statuen der Beigesetzten krönen (Fig. 177). Renaissanceformen treten uns zunächst nur an den architektonischen Gliedern und ornamentalen Teilen entgegen; als kunstbewußtes Ziel steht noch immer lebendige Naturwahrheit in erster Linie; nur daß dem edlen Materiale des Marmors entsprechend auf eine feine, fast zierliche Ausführung Bedacht genommen wird.

Die französische Renaissanceskulptur entwickelt sich keineswegs von einem einzigen Mittelpunkt aus; selbst die im 15. Jahrhundert so reich blühende burgundische Schule kann nicht als der ausschließliche Ausgangspunkt gelten. Noch hatten in Frankreich nicht die Provinzen zu gunsten der Hauptstadt abgedankt. Namentlich die Steinmetzhütten der großen Kathedralen

Fig. 173. Der heil. Georg, Relief von Michel Colombe. Louvre.

boten treffliche Pflanzstätten tüchtiger Bildhauer (Fig. 168). Wir dürfen uns daher nicht wundern, daß die glänzendsten Grabdenkmäler aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts weitab vom Königssitze errichtet wurden, aus fernen Provinzen die besten Künstler stammen. Ein „maistre maçon", Roulland Leroux, führte (natürlich mit mehreren Gehilfen) das Denkmal des Kardinals Amboise in der Kathedrale von Rouen (1520—1525) aus. Der Sarkophag wie die Rückwand des Grabmals und des überhängenden Baldachins sind ganz mit Skulpturen bedeckt, an den Ziergliedern noch gotische Elemente wahrnehmbar (Fig. 169 und 170). Die Vorliebe für eine prächtige Ausstattung bekunden auch die Familiengräber, welche Margareta von Österreich, die Tochter Kaiser Maximilians, in der Kirche Notre Dame zu Brou in der Grafschaft Bresse (Dep. Ain) errichten ließ. Die Kirche, von Louis van Boghem im gotischen Stile erbaut, war dem Andenken ihres Gemahles, Philibert von Savoyen, geweiht, der Chor zur Aufnahme seines Grabmales, sowie des Grabmales seiner Mutter und ihres eigenen bestimmt.

Mit der größten Sorgfalt und Umsicht wurde das Werk (seit 1506) vorbereitet. Zwei Maler, Jehan (Perréal) de Paris und Jan Vermeyen in Brüssel (uns am besten durch die in Wien bewahrten farbigen Kartons bekannt, welche den Zug Karls V. nach Tunis verherrlichen) fertigten Skizzen; mehrere Bildhauer, wie Michel Colombe und Louis van Boghem, machten Modelle, die Ausführung der Denkmäler wurde dem Konrad Meyt aus Mecheln und zahlreichen anderen Künstlern übertragen. Es ist nicht möglich, den Anteil jedes einzelnen festzustellen, zu bestimmen, wer die technisch vollendeten, üppigen Ornamente am Sarkophage des Herzogs und am Baldachin über dem Grabe seiner Gemahlin gearbeitet, wer die durch edle

Fig. 174. Grabmal Franz' II. von Bretagne und der Margarete de Foix. Von Michel Colombe. Nantes, Kathedrale.

Ruhe und fließende Formen ausgezeichnete Statue der letzteren entworfen hat. Das Wichtigste bleibt die Abwesenheit eines merkbaren italienischen Einflusses.

Von der künstlerischen Lebenskraft der verschiedenen Provinzen legen noch andere Werke und Künstler Zeugnis ab. In Lothringen entfaltete Ligier Richier (1500—1567), wie so viele französische Künstler ein Hugenotte, eine reiche Wirksamkeit. Seiner streng religiösen Gesinnung mag wohl der schwere Ernst und die unerbittliche Wahrheit, welche in seinen Schilderungen des Todes Christi herrschen, zuzuschreiben sein. Richiers Hauptwerke sind ein dreiteiliger Altar in Hattonchâtel (1523), die Kreuztragung, den Kreuzestod und die Grablegung in stärkstem Relief darstellend, und eine Grablegung in der Kirche St. Etienne zu Saint-Mihiel (Fig. 171). So ergreifend in dieser, aus dreizehn Figuren bestehenden Gruppe der Abschied der Frauen vom Leichname Christi wiedergegeben ist, so merkt man doch, daß der

ungewöhnlich große Maßstab den Künstler in Verlegenheit brachte. Die Komposition fällt auseinander, Füllfiguren müssen aushelfen. Ein im Louvre bewahrtes Relief, das Urteil Daniels, das dem Meister zugeschrieben wird, zeichnet sich durch lebendigen Ausdruck der Köpfe und dramatische Schilderung des Vorganges aus (Fig. 172). Auch in Dijon pflanzt sich der Ruhm der burgundischen Schule auf das jüngere Geschlecht fort. Hugues Sambins (seit 1537 nachweisbar) umfangreiches Jüngstes Gericht im Giebel der Michaeliskirche zu Dijon wird zu den schönsten Schöpfungen der französischen Skulptur im 16. Jahrhundert gerechnet und zeichnet sich in der Tat durch die überaus sichere Zeichnung und die (bei den Frauen) feine, anmutige Formgebung aus, zeigt aber allerdings durchgängig eine malerische Auffassung.

Fig. 175. Eckfigur vom Grabmal Franz' II.

Fig. 176. Vom Grabmal Ludwigs XII. in St. Denis.

Allmählich zog doch die Touraine, der Hauptsitz der französischen Königsmacht im 15. Jahrhundert, zahlreiche Kunstkräfte aus verschiedenen Landschaften an sich. In Tours siedelte sich Michel Colombe (um 1430 in der Bretagne geboren, 1512 gestorben) an, der hervorragendste Bildhauer der älteren Generation. In den (bemalten) Altären (wie im Tode Mariä in St. Sernin in Toulouse) und Reliefs (heil. Georg aus dem Schlosse Gaillon im

Louvre, Fig. 173) hält er sich nicht an die ältere Weise, stellt sich vielmehr als Ziel die unmittelbar lebendige äußere Wahrheit. Das Denkmal Franz' II. und seiner Gemahlin in Nantes, mit Hilfe italienischer Ornamentisten 1502—1507 geschaffen, darf als Muster der

Fig. 177. Grabmal Ludwigs XII. in St. Denis, von Jean Juste.

französischen Frührenaissance gelten (Fig. 174). Auf dem mit Nischenfiguren und Medaillons geschmückten Sarkophage ruhen in Fürstentracht der Herzog und seine Gemahlin Margarete de Foix. Das Kopfkissen wird von drei knienden Engeln gehalten, zu Füßen sind ein Löwe und eine Windhündin mit den Wappenschilden angebracht. An den vier Ecken des Grabmales

treten die Statuen der Kardinaltugenden vor, unter welchen die Klugheit und die Stärke (Fig. 175) durch die vornehme, ruhige Haltung und vollendete Ausführung sich auszeichnen. In Tours lebte und wirkte auch die Künstlerfamilie der Juste, unter deren Gliedern Jean Juste, geboren 1485 in Florenz (Giovanni di Giusto Betti), † 1559, den größten Ruhm genießt. Er ist der Schöpfer des Grabdenkmales, welches 1516—1532 zu Ehren Ludwigs XII. und seiner Gemahlin in St. Denis errichtet wurde (Fig. 177). Die Verstorbenen treten uns zweimal vor die Augen: einmal sind sie dem Herkommen gemäß liegend auf dem Sarkophage dargestellt, das andere Mal krönen sie, im Gebete kniend (Fig. 176), den Arkadenbau, welcher den Sarkophag einschließt. Das Werk erweist sich als eine Erweiterung des überlieferten

Fig. 178. Diana von Poitiers. Marmorgruppe von Goujon. Louvre.

Typus, übt durch seine Größe, den Reichtum des plastischen Schmuckes (zu den Tugenden an den Ecken sind noch die Apostel zwischen den Bogen hinzugekommen) eine mächtige Wirkung, erscheint aber nicht in allen seinen Teilen gleichmäßig gut gearbeitet.

Während das ältere Künstlergeschlecht noch im Volkstum wurzelt, mit der benachbarten niederländischen Weise sich vielfach berührt, vermehren sich in den letzten Jahren Königs Franz I. und unter Heinrich II. die Einflüsse der italienischen Renaissance. Gleichzeitig wird der Schwerpunkt der Tätigkeit in den plastischen Schmuck der Schloßbauten gelegt. Jean Goujon, wahrscheinlich in der Normandie geboren und zuerst in Rouen tätig, seit 1541 in Paris zunächst an dem plastischen Schmuck des im 18. Jahrhundert abgebrochenen Lettners in St. Germain l'Auxerrois beschäftigt und zwischen 1564 und 1568 in Italien gestorben, sowie Germain Pilon († 1590), der Sprosse eines Provinzialkünstlers, aber bereits in Paris

Fig. 179. Von der Fontaine des Innocents in Paris. Relief von Jean Goujon.

Fig. 180. Die drei Grazien, von Pilon. Paris, Louvre.

geboren, sind die Hauptvertreter der neuen Richtung. Beide fanden eine reiche Tätigkeit. Diese gipfelt bei Goujon in den Reliefs an der (jetzt umgestellten und erweiterten) Fontaine des Innocents (Fig. 179), in der aus dem Schloßhofe von Anet in das Louvre übertragenen Diana (Fig. 178), den ebenfalls in das Louvre übertragenen Reliefs aus der Kirche St. Germain l'Auxerrois (darunter die uns bereits sehr modern anmutende Beweinung Christi, Fig. 181), endlich in den im Schweizersaale des Louvre befindlichen Karyatiden. — Pilons Ruhm knüpft sich besonders an die eng verschlungenen drei Grazien (Tugenden? Fig. 180), welche ursprünglich eine Urne mit dem Herzen Heinrichs II. trugen (Louvre), und an das Grabmal Heinrichs II. und der Katharina Medici in St. Denis. Goujon ist bei weitem der bedeutendere Bildhauer. Seine Köpfe haben einen natürlichen Ausdruck, die Gewänder, wie der Vergleich der Karyatiden mit den Grazien zeigt, einen gefälligeren Wurf und eine anmutigere Schürzung. Obwohl Goujon sich mit Vitruv und der Propositionslehre beschäftigte,

Fig. 181. Beweinung Christi. Marmorrelief von Goujon. Louvre.

gab er doch seinen Gestalten andere Maße, so daß darin bereits das französische Schönheitsideal anklingt. Die Glieder sind schlanker, die Umrisse des Leibes bewegter, die Köpfe schmäler, als wir sie in der italienischen Renaissance zu sehen gewohnt sind.

Eine eigentümliche Stellung nimmt Jean Cousin ein, der in Soucy bei Sens 1501 geboren wurde und um 1589 starb. Sein universelles Können wird allgemein gepriesen. Er ist Öl- und Glasmaler, Bildhauer, Kupferstecher, auch Kunsttheoretiker in einer Person. Wir sind aber weder in der Lage, die Wege seiner Ausbildung anzugeben, noch auch imstande, aus der großen Zahl der ihm zugeschriebenen Werke die echten herauszuheben. Von seinen Glasgemälden genießen die in der Kathedrale zu Sens den größten Ruhm; unter den ihm zugeschriebenen Gemälden nimmt das Jüngste Gericht im Louvre, kühn entworfen, aber trocken ausgeführt, den ersten Platz ein. Als sein plastisches Meisterwerk galt früher die Grabfigur des Admirals Chabot (in halbaufgerichteter Lage, von dem in der Cölestinerkirche errichteten Grabmal ins Louvre übertragen, Fig. 182). Neuere Untersuchungen haben die Bedeutung Cousins als Bildhauer tief herabgesetzt und verweisen das in Auffassung und Durchführung gleich vortreffliche und um 1545 entstandene Werk in die Nähe von Jean Goujon.

Die Glanzzeit der französischen Skulptur hört gegen das Ende des 16. Jahrhunderts auf. Die politischen Stürme hinderten eine unmittelbare Nachfolge der großen Meister, und als die Kunstpflege im 17. Jahrhundert wieder erwachte, wurde eine andere Richtung eingeschlagen.

b) Architektur.

Die Entwickelung der Baukunst verfolgt den gleichen Weg wie die der Skulptur. Auch hier gewinnt die italienische Renaissance nur langsam Boden; anfangs erscheint das nationale Element noch bei weitem überwiegend, der neue Stil zumeist nur in den Schmuckteilen benutzt. Den zähesten Widerstand setzen dem neuen Stile die Kirchenbaumeister entgegen. Sie halten

Fig. 182. Grabfigur vom Denkmal des Philippe de Chabot, von Goujon (?). Louvre.

an der überlieferten gotischen Konstruktion fest und begnügen sich noch im 16. Jahrhundert damit, das gotische Gerüst mit Renaissanceornamenten zu bekleiden. Beispiele dafür liefern ebenso die Provinzen (S. Pierre in Caen, Kathedrale zu Aix, Fig. 168, erzbischöflicher Palast zu Sens, Fig. 183), wie die Hauptstadt (St. Eustache, 1532 von Pierre Lemercier ausgeführt). Die Haupttätigkeit der Architekten gilt dem Schloßbaue. In diesem Gebiet und in zweiter Linie im Privatbaue spielt sich die Geschichte der französischen Architektur seit Ludwig XII. vornehmlich ab. Noch heute können mehr als dreißig Schlösser aufgezählt werden, welche dem 16. Jahrhundert den Ursprung verdanken und an Stattlichkeit miteinander wetteifern. Namentlich die Touraine ist reich an berühmten Schloßbauten, welche zum Teil so großartig angelegt waren, daß sie niemals vollendet wurden. Andere fanden in den Stürmen der Revolution den Untergang.

Die französischen Schlösser unterscheiden sich im Grundplane wesentlich von den italienischen Palästen. Sie haben nicht das geschlossene Wesen der letzteren, gehen vielfach auf die mittelalterlichen Burgen zurück, zeigen wie diese eine Anhäufung von Höfen und locker verbundenen Bauten, haben auch die Defensivanstalten der Burgen, die Umfassungsmauern, Türme, Gräben, Tore, freilich nur wie ein Spielzeug, beibehalten. Noch im Jahre 1550, wo bereits

Fig. 183. Portal vom erzbischöflichen Palast in Sens.

Fig. 184. Entwurf zu einem Schlosse von Jacques Androuet Ducerceau.

Fig. 185. Dachgeschoß vom Schloß Chambord.

die italienische Renaissance als mustergültig angesehen wurde, entwarf Jacques Androuet Ducerceau, dem wir vorzugsweise die Kenntnis der französischen Bauten des 16. Jahrhunderts verdanken, einen idealen Schloßplan (Fig. 184) nach dem alten Typus. Mehrere Höfe, teils viereckig, teils kreisrund, Pavillons und Galerien, von einem Graben und niedrigen Walle umgeben, bilden eine Gruppe lose zusammenhängender Bauteile. Allmählich erhalten die Fassaden nach dem Hofe zu geschlossenere Linien, wie in dem Schlosse zu Blois und dem (leider zerstörten) Schlosse Gaillon. Aber selbst in dem berühmtesten Schlosse aus der Zeit Franz' I., in Chambord, in der Nähe von Blois, bildet ein quadratischer Bau, an den Donjon der älteren Burgen erinnernd, mit vier Türmen an den Ecken, den Mittelpunkt, welchem sich andere, gleichfalls von Türmen flankierte Bauten anschließen.

Charakteristisch für die französischen Schloßbauten ist außer ihrer geringen Tiefe die reiche Dekoration der Dachteile; Giebel, Schornsteine, Fenster, Türme, diese oft durchbrochen, lassen die eigentliche Dachlinie vollständig zurücktreten (Fig. 185). Hier namentlich hat der Kampf zwischen alten Gewohnheiten und neuen Moden zu einer üppigen architektonischen Phantastik geführt, welche über die unorganische Bildung der einzelnen Bauteile hinwegsehen läßt.

Fig. 186. Von einem Hause in Orleans.

Fig. 187. Schloß Chenonceaux.

Fig. 188. Von einem Hause in Orleans.

Ähnliche Mischungen treten auch sonst auf. Die überlieferte Verdoppelung der Hauseingänge z. B., von welchen der eine in den Flur und den Oberstock führt, der andere in großem Bogen geschlagen, die Arbeitsstelle nach der Straße zu öffnet, wird noch im 16. Jahrhundert beibehalten; die Schmuckteile jedoch sind der Renaissance entlehnt (Fig. 186). Gekuppelte Fenster (Fig. 188) empfangen eine Renaissanceeinfassung; an Portalen, welche bereits vollkommen im neuen Stile gegliedert sind, bleiben noch gotische Spitzsäulen als Erinnerung an die frühere Bausitte bestehen (Fig. 183). Je naiver solche Übergänge von einem Stile zum andern auftreten, desto gefälliger erscheinen sie dem Auge. Wie drängen sich an der Fassade des Schlosses Chenonceaux bei Blois (Fig. 187) Rundtürme, Flachbogen, Hermen zwischen den dicht aneinander gereihten Fenstern zusammen, wie wenig ist alles nach streng theoretischen Regeln geordnet! Trotzdem übt das Werk eine nicht geringe, allerdings vorwiegend malerische Wirkung.

Fig. 189. Hof des Schlosses Chantilly. Nach Ducerceau.

Nicht in der Anlage, welche noch ganz im Sinne der alten Schlösser gehalten ist, wohl aber in der Ausführung nimmt Chantilly bei Senlis zahlreiche Elemente des neuen Stiles in sich auf. Aber auch hier wird durch Freitreppen, vorspringende Treppentürme — diese bilden das wahre Prachtstück der französischen Frührenaissance — und den reichen Dachschmuck ein malerischer Eindruck erzielt (Fig. 189). Malerische Reize neben fast überquellendem dekorativem Reichtum besitzen fast alle Bauten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die geringsten das Schloß von Fontainebleau, dessen historischer Ruhm weitaus die künstlerische Bedeutung überstrahlt. Der große Umfang — das Schloß birgt fünf Höfe —, die vielen Umbauten, zuweilen mit großer Hast durchgeführt, sind der reinen architektonischen Wirkung hinderlich gewesen. Erst wenn man die inneren Räume durchschreitet und ihre dekorative Ausstattung erblickt, lernt man die Summe der hier verwendeten Künstlerkräfte richtig schätzen.

Wie gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts die Stellung des Königtums sich zu ändern beginnt, die inneren politischen Zustände einen bedeutsamen Wechsel erfahren, so tritt auch in bezug auf die Schauplätze der künstlerischen Tätigkeit eine wichtige Wandlung ein. Die Hauptstadt, in welcher der Hof seinen Sitz aufschlug, beginnt die führende Rolle in der Kunst zu spielen. Die Provinzen, insbesondere die nördlichen, bleiben zurück und halten noch längere Zeit an einzelnen überlieferten heimischen Bauformen fest. Die Uniformität der künstlerischen Bildung, ein so wichtiges Merkmal der neueren französischen Kunst, wird erst im Zeitalter Ludwigs XIV. erreicht.

Fig. 190. Aus dem Hofe des Schlosses Anet.

Zu vollkommenem Siege gelangt der italienische Stil während der Regierung Heinrichs II. in den Werken des berühmtesten französischen Architekten der Renaissanceperiode, Philibert de l'Orme aus Lyon. Auch dieser stammt aus einer alten Baumeisterfamilie. Während aber die Architekten der früher erwähnten Schlösser, wie Pierre Nepveu, Pierre Fain von Rouen, Colin Biart von Blois und andere ihre künstlerische Erziehung in der Heimat genossen hatten, dankt Philibert de l'Orme (um 1515—1570) seine Bildung zum guten Teile einem Aufenthalte in Italien. Ruhm erwarb er sich sowohl durch seine theoretischen Arbeiten, wie durch

die zahlreichen Werke, deren Ausführung ihm unter der Regierung seines Gönners, Heinrichs II., übertragen wurden. Unter ihnen ragen das Schloß Anet, für Diana von Poitiers 1552 begonnen, und der Tuilerienpalast (seit 1564) hervor. Die Kommune hat ihn 1871 in Brand gesteckt. Doch traf das Zerstörungswerk eigentlich nicht die Schöpfung de l'Ormes, welche ursprünglich umfassender, dabei leichter, feinsinniger geplant war, in späteren Zeiten aber leider in einen plumpen, eintönigen Bau umgewandelt wurde. Auch Anet ist teilweise zerstört worden, die Zeichnungen und die erhaltenen Teile beweisen aber, daß ihm hier volle Freiheit, seiner

Fig. 191. Tuilerien. Teil der Gartenfassade.

Phantasie zu folgen, gestattet war, so daß für die Erkenntnis seines Stiles Anet noch wichtiger erscheint, als die Tuilerien, deren Bau nach ihm Jean Bullant, der Schöpfer des Schlosses Ecouen, leitete. Während de l'Orme in Anet (Fig. 190) die Säulenordnungen der Renaissance ziemlich unverändert beibehielt, gab er an den Tuilerien (Fig. 191) den Säulen dadurch eine neue Gestalt, daß er den Schaft mit mehreren horizontalen Bändern umzog, wahrscheinlich um die Fugen der aus vielen Blöcken zusammengesetzten Säulen besser zu verbergen. Ihn übertrifft in bezug auf Reinheit des Stiles Pierre Lescot (um 1510—1578), welcher dem Baue des von König Franz I. neu errichteten Louvrepalastes vorstand. Auch

hier haben spätere Anbauten die ursprüngliche Anlage verändert. Nach Lescots Plane sollte der Palasthof mit vier Fassaden geschlossen werden und Eckpavillons an Stelle der mittelalterlichen Schloßtürme erhalten. Die Teile, welche nach Lescots Entwürfen ausgeführt wurden (Fig. 192), zeigen über zwei säulengeschmückten Geschossen noch eine Attika. Durch einzelne vortretende Glieder, durch farbige Marmorplatten und vor allem durch den reichen plastischen

Fig. 192. Westlicher Pavillon des Louvre.

Schmuck, welcher von Jean Goujon und dessen Schülern stammt, kommt in die Massen Leben, ohne daß die Klarheit der Verhältnisse und die Übersichtlichkeit der Disposition gestört wird. So füllen z. B. im Erdgeschosse die nachmals so beliebten Rundfenster (oeils de boeuf) über den Portalen den Raum trefflich aus.

Seit der Regierung Heinrichs IV. beginnt die Blüte der französischen Renaissancekunst zu welken. Im Kirchenbaue (St. Gervais in Paris) erringt der italienische Stil immer aus-

schließlicher die Herrschaft. Bei den Schloß- und Palastanlagen legen die Verteilung der Räume, die Eckpavillons und hohen Dächer von dem Fortleben der nationalen Überlieferungen Zeugnis ab; für die künstlerischen Formen jedoch werden italienische Muster in höherem Grade maßgebend. Die Freude an der reichen äußeren Dekoration schwindet, und wenn die einfachere Regelmäßigkeit als Vorzug gilt, so geht er wieder durch den wuchtig schweren, fast trockenen Charakter der Bauten verloren. Außer einzelnen Provinzschlössern, wie dem Schlosse Anger-

Fig. 193. Schloß Angerville in der Normandie.

ville in der Normandie (Fig. 193), lehrt das Palais Luxembourg in Paris diese Umwandlung am besten erkennen. Salomon Debrosse hat den Palast seit 1615 für Maria Medici gebaut, wie de l'Orme die Tuilerien für Katharina Medici entworfen hatte. Kaum ein Menschenalter trennt die beiden Schöpfungen. So vornehm, zu reichem und doch feinem Lebensgenusse einladend die Tuilerien geplant sind, so schwerfällig erscheint der Rustikabau der jüngeren Königin. Aus der freien Vermählung des französischen Geistes mit dem italienischen ist eine Zwangsheirat geworden.

Fig. 194.
Vom Chorgestühl der Großen Kirche
in Dordrecht.

Fig. 195.
Tabernakel in Léau.

Fig. 196. Grabmal des Grafen Engelbert II. von Nassau. Breda.

5. Die Renaissancearchitektur in Deutschland und den übrigen Ländern.

a) Niederlande.

Die Abwesenheit des Fürstenhauses, die gewaltig aufstrebende Macht des Bürgertums, besonders in den nördlichen Landschaften, bestimmten die Richtung der architektonischen Phantasie in den Niederlanden. Als die Statthalterin Margarete von Österreich in ihrer Residenz Mecheln 1517 ihren Palast neu baute, erbat sie sich den Rat eines französischen Künstlers, des Guyot de Beauregard aus der Grafschaft Bresse. Frankreich lieferte also das Muster für den Schloßbau, gerade so wie für den Kirchenbau, als dieser nach der Wiederherstellung der katholischen Herrschaft in den südlichen Provinzen reiche Pflege fand, die Vorbilder aus Italien geholt wurden. Ohne sklavische Nachahmer zu werden, hielten sich die Erbauer der verschiedenen Jesuiten- und Augustinerkirchen in Antwerpen, Brüssel, Löwen, insbesondere bei dem Aufrisse der Fassaden, an die Weise, welche in Italien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufgekommen war. Während so auf dem Gebiete der kirchlichen Architektur der fremde Einfluß entschieden vorherrscht, hält der Privatbau an den heimischen Traditionen zähe fest. Das uralte Holzhaus verschwindet nur langsam, das mittelalterliche Giebelhaus erhält sich bis in das 17. Jahrhundert, nur daß am Staffelgiebel die rechten Winkel in Voluten verwandelt und die Ränder durch platte Steinbänder verstärkt, gleichsam beschlagen werden.

Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts zeigten sich die ornamentalen Künste, besonders die dekorative Skulptur, von dem Wesen der Renaissance tiefer ergriffen als die Architektur. Sie

schaffen auch viel bessere Werke. Stein- und Holzskulptur wetteifern miteinander. Bei einzelnen in Marmor und Alabaster ausgeführten Werken möchte man glauben, daß italienische Hände die Ausführung besorgten. Bei den Holzschnitzereien ist jeder Zweifel am heimischen Ursprunge ausgeschlossen. Das Chorgestühl der großen Kirche in Dordrecht z. B., ausgezeichnet durch

Fig. 197. Die alte Kanzlei zu Brügge.

den reichen Reliefschmuck und den überaus zierlichen architektonischen Ausbau (Fig. 194), hat Jan Terwen aus Amsterdam 1538—1541 gearbeitet. Solche Werke, welche die Meisterschaft der niederländischen Holzschnitzer bekunden, gibt es in den nördlichen wie in den südlichen Provinzen noch gar manche. Ob diese aber in der ersten Zeit, wo sich der Anschluß an die italienische Renaissance in den Reliefbildern und Rankenornamenten besonders eng zeigt,

auch die Zeichnung lieferten, erscheint zweifelhaft. Unter den Steinskulpturen ragt das früh im 16. Jahrhundert errichtete Grabmal des Grafen Engelbert II. von Nassau († 1504) und seiner Gemahlin in der großen Kirche zu Breda, sowohl durch die eigentümliche Komposition wie durch die feine Ausführung der ornamentalen Teile, hervor. An den Ecken des mit den liegenden Gestalten der Verstorbenen geschmückten Grabsteines knien vier antike Helden und heben mit der Schulter eine Platte in die Höhe, auf welcher die Rüstungsteile, Panzer und Helm, ruhen (Fig. 196). Diese Anordnung gehört gewiß einem nordischen Künstler an, während an anderen Werken, wie an dem Grabmale des Erzbischofs Guillaume de Croy in Enghien, an dem großen Altaraufsatze aus Alabaster (1533) in Hal die italienischen Einflüsse offen zutage liegen. Viel kräftiger spricht der auf das Üppige und Derbe gerichtete, starken Licht- und Schattenwirkungen zugeneigte, mit dem Steinmaterial keck spielende Formensinn der Niederländer aus dem 90 Fuß hohen Tabernakel in Léau bei Tirlemont (Fig. 195), dem vlämischen Gegenstücke des Nürnberger Sakramentshauses. Cornelis Vriendt, der Erbauer des durch seine

Fig. 198. Türfüllung aus dem Rathause zu Audenarde.

Massen wirkenden, nur in der mittleren Loggia reicher geschmückten Antwerpener Rathauses, hat das Tabernakel 1550 entworfen.

Um diese Zeit macht sich überhaupt eine bedeutsame Wandlung der architektonischen Phantasie bemerkbar. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts war die italienische Renaissance doch noch ein fremdes Wesen geblieben; sie wurde äußerlich, unfrei und daher auch genauer nachgeahmt. Sieht man daraufhin frühe Dekorationswerke und Bauten (Salmhaus in Mecheln, das alte Kanzleigebäude in Brügge [Fig. 197] und andere) an, so erkennt man an den kannelierten Säulen, ihrem Gebälke, den Konsolen, dem Felderornament den unmittelbaren Anschluß an die italienischen Vorbilder. Das ändert sich nach 1550, als die Lust, innerhalb der neuen Stilweise selbständig zu schaffen, erwachte. Es ändern sich namentlich die Ornamentmotive. An Stelle des fein geschwungenen Rankenwerkes, welches früher die Felder füllte (Fig. 198), an den Pilastern leicht und zierlich emporstieg, machen sich von den Ornamentzeichnern entlehnte, ursprünglich graphisch gedachte Zieraten geltend: zu Bändern erweiterte lineare Verschlingungen, an das uralte Geriemsel erinnernd, als Metallbeschläge gedachte, platte oder umgebogene und aufgerollte Bänder. Dieses „Rollwerk“ gewinnt in den Zierschilden, den sogenannten Kartuschen (Fig. 199), den kräftigsten Ausdruck. Als Erfinder der Kartusche gilt Cornelis Vriendt

oder Floris, welcher in der Tat in seinen „Inventionen“, einer Ornamentsammlung, an die Kartusche anstreift. Der Ursprung dieser ineinander gesteckten, teils platten, teils volutenförmig gerollten Rahmen geht aber gewiß in ältere Zeiten zurück. Außer dem Bandornamente werden auch stereometrische Körper, wie Pyramiden und Kugeln, oder derbe Masken als Aufputz verwendet.

Die größere Regsamkeit auf dem Gebiete der Architektur herrscht während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den nördlichen Provinzen. Hier ist der Ziegelbau altheimisch, empfängt aber jetzt, wie besonders deutlich Dordrechter Häuser zeigen, ein stattlicheres Ansehen durch den Schichtenwechsel, indem Hausteine als Streifen die Ziegellagen durchziehen, wie auch

Fig. 199. Kartusche von Vredeman de Vries.

aus Hausteinen mit Vorliebe die konstruktiven Glieder, die Einfassungen der Fenster und Türen, gebildet werden. Selbstverständlich stehen Rathäuser und Bauten, welche dem Nutzen dienen, im Vordergrunde. Für den verschiedenen Geist, der in Belgien und Holland waltete, bleibt es dann wieder bezeichnend, daß dort noch im 17. Jahrhundert (Rathaus in Ypern) an dem mittelalterlichen, halbkirchlichen Hallenbau festgehalten wurde, hier dagegen das bürgerliche Giebelhaus den Ausgangspunkt bildet. Noch mit einzelnen italienischen Elementen (dorisches Gesims) versetzt, tritt uns das Rathaus im Haag (1564) entgegen; die reinen nordischen Formen prägt das ausnahmsweise in Quadern ausgeführte Rathaus zu Leyden aus dem Ende des Jahrhunderts mit seinem phantastischen Glockenturme (Fig. 201) aus. Der Baumeister ist unbekannt, gehört aber offenbar zu den besten Künstlern seiner Zeit. Er legt das Hauptgewicht auf Kon=

traste. Während die Flügel ganz einfach gehalten sind, empfangen der Mittelbau (Fig. 200) und die Giebel den reichsten Schmuck. Durch eine stattliche Freitreppe wird die Wirkung noch

Fig. 200. Mittelbau vom Rathaus in Leyden.

verstärkt. Den besonderen holländischen Bautypus, die Freude am Derbkräftigen, welche nur an den Ecken und in den Krönungen sich eine reichere Dekoration gestattet, dabei offen und

ehrlich alle Formen gebraucht, gibt vielleicht noch besser das Schlachthaus in Haarlem (Fig. 202) kund. Lieven de Key, von dem auch mehrere Bauten in Leyden herrühren dürften, hat es 1602 entworfen. Nicht in dieser Richtung, sondern wieder mehr im Anschluß

Fig. 201. Turm vom Rathaus zu Leyden.

Fig. 202. Schlachthaus zu Haarlem. Von Lieven de Key.

an die Regeln der italienischen Baukunst, nur daß sie mit einer gewissen Trockenheit angewandt werden, bewegt sich die weitere Entwickelung der holländischen Architektur, wie das Rathaus von Amsterdam (Fig. 203), ein Werk des Jakob van Kampen (1648), zeigt. Frankreich

war auf diesem Wege vorangegangen, während in Belgien der barocke Zug bis zum Schwulste fortschreitet (Fig. 204).

Fig. 203. Das Rathaus zu Amsterdam. Von Jakob van Kampen.

Der Glanz der niederländischen Malerei blendet unseren Sinn, so daß wir nur allzu-leicht die historische Bedeutung der niederländischen Architektur vergessen. Doch darf sich auch diese großer Eroberungen rühmen. Die belgische Baukunst hat sich in den katholischen Rhein-landen, die holländische insbesondere in den norddeutschen Küstenstädten bis nach Danzig einen reichen Wirkungskreis geöffnet.

b) Deutschland.

In ganz anderer Weise, als in Frankreich, gewinnt in Deutschland die Renaissancearchitektur Verbreitung und Herrschaft. Die Kenntnis der Renaissanceformen muß von der Einführung des Renaissancestiles in die Baukunst scharf unterschieden werden. Die Schmuckformen begannen schon am Anfange des 16. Jahrhunderts im Bereiche des Holzschnittes und Kupferstiches heimisch zu werden und wurden von den Malern eifrig studiert. Das flache Renaissanceornament erobert sich rasch eine allgemeine Beliebtheit und erfreut sich der mannigfachsten Verwendung. Maler schmücken den Hintergrund der Bilder gern mit italienischen Säulenstellungen, Bildhauer versuchen sich in der Wiedergabe der „putti", der reizenden Kindergestalten, in deren Schöpfung die Renaissance unermüdlich ist. Die Vorlagen für Kunsthandwerker erscheinen gleichfalls reich an Renaissancemotiven und lenken die Dekoration in die Wege des neuen Stiles. Zuletzt erst folgt der Bewegung die Architektur. Ihr Weg beschreibt eine förmliche Kurve. Anfangs wurden die dekorativen Formen der oberitalienischen Renaissancekunst treu wiedergegeben und Bauten errichtet, welche vollständig den italienischen Charakter an sich tragen. Seit der Mitte des Jahrhunderts treten zahlreiche Kräfte selbständig auf und bemühen sich, durch eine eigentümliche Ornamentik den neuen Stil mit der heimischen Empfindungsweise eng zu verknüpfen. Gegen das Ende des Jahrhunderts gewinnen die italienischen Vorbilder wieder neue Macht. Doch stehen die Künstler zu ihnen nicht mehr in einem naiven Verhältnisse; sie erfreuen sich zwar auch an der feineren Formensprache, handeln aber nach theoretischen Grundsätzen. Die Geschichte der Renaissancebaukunst zählt also drei deutlich geschiedene Perioden. Aber auch innerhalb einer jeden Periode fehlt es an einer geschlossenen Einheit oder selbst an der Gleichmäßigkeit der Formenbehandlung. Zur Erklärung dieser Erscheinung muß zunächst der Umstand herangezogen werden, daß die Renaissance in vielen Fällen nur bei den dekorativen Formen zur Anwendung kommt, während der Grundriß und die konstruktive Gliederung an dem altheimischen, gotischen Herkommen festhält.

Fig. 204. Portal eines Hauses in Antwerpen. 17. Jahrh.

So ist der deutschen Renaissance schon früh ein zwiespältiges Wesen aufgedrückt. Verstärkt wurde der Zwiespalt aber dadurch, daß die Kenntnis der Renaissancearchitektur nicht ausschließlich aus der Urquelle geschöpft wurde. Neben italienischen Einflüssen und Mustern machten sich auch französische und, namentlich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, im deutschen Norden niederländische geltend. Einen großen Unterschied macht es aus, ob deutsche Baumeister in Italien ihre Studien machten, oder ob italienische Künstler über die Alpen wanderten und hier tätig eingriffen. Und dies taten die letzteren in ziemlich großer Zahl. Namentlich in

Fig. 205. Badezimmer im Fuggerhause zu Augsburg.

den bayerischen und österreichischen Landschaften, deren Fürsten durch Bekenntnis, Politik oder Familienbande mit italienischen Herrschern eng verbunden waren, und ebenso in den angrenzenden slawischen Gebieten bis Polen fanden italienische Künstler aller Art eine willige Aufnahme.

Fig. 206. Vom Knochenhaueramtshaus zu Hildesheim.

Einzelne dieser Werke tragen so vollkommen das Gepräge des italienischen Ursprunges, daß nur die räumliche Entfernung hindert, sie der italienischen Renaissance einzureihen, wie die Fuggerkapelle in St. Anna und das Badezimmer im Fuggerhause (Fig. 205) zu Augsburg (1509)

oder das Lusthaus, welches Ferdinand I. in Prag seit 1536 unter der Leitung des Paolo della Stella errichten ließ. Häufig machten die italienischen Architekten aber auch der heimischen Bausitte Zugeständnisse, oder es brachte die Ausführung durch heimische Kräfte den deutschen Charakter stärker zum Ausdruck. Je nachdem Fürsten Bauherren waren oder die Werke in Reichsstädten emporstiegen, änderte sich der Stil nicht unwesentlich. Die Reichsstädte waren vorwiegend konservativ gesinnt, hielten an den überlieferten Anschauungen und Formen fester als die Fürsten. Diese neigten ungleich mehr fremdländischen Kultureinflüssen zu, holten oft die Künstler aus weiter Ferne und pflegten damit zu wechseln. Die reichsstädtische Architektur zeigt deshalb eine größere Stetigkeit und bewahrt in stärkerem Maße das landschaftliche Gepräge.

Fig. 207. Erker von einem Hause in Kolmar.

Eine bestimmende Einwirkung auf den Stil übt endlich das Baumaterial. Der Fachwerkbau, den klimatischen Verhältnissen des Nordens so sehr entsprechend, hatte sich weit über die Grenzen des Mittelalters hinaus erhalten. Aus dem gleichen Grunde blieb er auch nicht auf einzelne Landschaften beschränkt. Wir finden ihn, nicht als Notbau, sondern in künstlerischer Ausbildung, außer in Deutschland und den Niederlanden auch in Frankreich (Orleans, Rouen und anderwärts) und England (Chester) heimisch, in Deutschland, in Schwaben und am Rhein ebenso reich vertreten wie in Niedersachsen. Diese Landschaft bildet aber doch die Glanzstätte unserer Holzarchitektur. Aus Hildesheim, Braunschweig, Einbeck, Halberstadt, Quedlinburg, Celle, Höxter, Herford usw. lassen sich mit leichter Mühe in größerer Zahl wahre Muster des Fachwerkbaues herausheben. An ihrer Spitze steht, als Kleinod unserer Holzarchitektur, das Amtshaus der Knochenhauer in Hildesheim, vom Jahre 1529. In acht Geschossen, von welchen vier zum Dach gehören, steigt es in reicher Bemalung, mit Schnitzwerk bedeckt, in die Höhe. Der Inhalt der Reliefs an den mittleren Schwellen (Fig. 206) mahnt an das Mittelalter; im Pflanzenornamente, in den Profilen klingt schon die Renaissance an. An der Konstruktion der Fachwerkhäuser (s. II, S. 324) ändert die Renaissanceperiode nichts Wesentliches, nur daß sie in der Dekoration die tragenden und raumausfüllenden Glieder deutlicher unterscheidet, volutenartige Konsolen, Zahnschnitte, Eierstäbe verwendet, die Ständer als Pilaster behandelt. Der Gesamtcharakter bleibt aber unversehrt. Außer den Fachwerkbauten kommen ferner auf dem alten Gebiete des Ziegelbaues zahlreiche Backsteinbauten, Giebelhäuser vor, bald im Rohbau, bald verputzt; häufig wird auch für Fenstereinfassungen, Gesimse, Portale der Hau-

stein zu lebensvollerem Schmucke herangezogen. In diesem Kreise erhalten sich gleichfalls die heimischen Überlieferungen ziemlich lebendig, und wo auf die reichere Ornamentierung der Fassaden verzichtet wurde, kann man zuweilen nur schwer die schmalen, hochgiebeligen Häuser des 16. Jahrhunderts von älteren Werken unterscheiden.

Am weitesten öffnet sich italienischen Einflüssen der Haussteinbau, insbesondere in den Landschaften, welche, wie die österreichischen und bayerischen, Marmor verwenden. Die Haustein-bauten sind zugleich diejenigen, in welchen die Steinmetzarbeit zu Ehren kommt. Der Kunst

Fig. 208. Portal im Schloß Hartenfels bei Torgau.

der Steinmetzen dankt überhaupt die deutsche Renaissance das Beste ihrer Wirkung und ihres Wertes. Die harmonische Anordnung der Fassaden, das Ebenmaß in ihrer Gliederung bilden bekanntlich nicht ihre Stärke. Wo uns diese Vorzüge entgegentreten, dürfen wir beinahe immer auf die Mitwirkung fremder Meister und den Einfluß des italienischen Stiles schließen. Wie wenig die Regeln Vitruvs und der italienischen Theoretiker die deutschen Künstler banden, ersieht man am besten aus den Lehrbüchern der Architektur und Perspektive, welche in Deutschland verfaßt wurden. So gab z. B. Wendel Dietterlein in Straßburg 1591 ein Werk über die „Architektura oder Austeilung der fünf Säulen" heraus und erläuterte im Anfange die bekannten fünf Säulenordnungen. Im weiteren Verlauf des Werkes aber ergeht sich seine

ungeregelte Phantasie in der willkürlichen Ausschmückung der einzelnen Bauglieder, in der Erfindung reich dekorierter Pfeiler, Portale, Altäre, Springbrunnen usw. Diese und ähnliche Zeichnungen sind nicht maßgebend für die praktische Kunst des Jahrhunderts. Darin aber herrscht dennoch Übereinstimmung, daß auch in dieser der formelle Zusammenhang der Bauglieder gelockert erscheint, die Kunst sich mit Vorliebe auf die Ausschmückung einzelner, besonders hervorgehobener Bauteile wirft. In Portalen, Erkern (Fig. 207 und 208) und besonders in den Staffelgiebeln sammelt sich häufig ausschließlich die künstlerische Wirkung, so daß diese beinahe aus dem Organismus des Gesamtbaues heraustreten und selbständige Geltung erlangen.

Die deutsche Renaissance unterscheidet sich von der italienischen nicht bloß durch die vorwiegende Gunst, welche sie dem dekorativen Elemente zuwendet. Herrscht doch der dekorative Zug in nicht geringem Grade auch in der italienischen Architektur vor! Während aber hier

Fig. 209. Ornament von Vredeman de Vries.

das architektonische Stilgefühl das Ornament vor Ausartung schützt, die Formen der Gerätewelt durchdringt, so daß auch in Geräten der monumentale Charakter anklingt, sind es in der entwickelten deutschen Renaissance gerade die bunten Gerätformen, welche in die Architektur hineinragen und zu ihrem Schmucke die wichtigsten Elemente darbieten. Der Umstand, daß das Kunsthandwerk von den spätgotischen Zeiten her eine feste und gesicherte Stellung einnahm, und man gewohnt war, auf den Reichtum und die virtuose technische Vollendung der Einzelteile eines Bauwerkes das Hauptgewicht zu legen, wirkte entscheidend auf die Gestalt der deutschen Renaissancearchitektur. Nicht nach architektonischen Regeln richtet sich das Kunsthandwerk, nach den Mustern der verschiedenen Kunsthandwerke vielmehr werden die Bauglieder behandelt. Die Säule, gewöhnlich auf einen hohen Sockel gestellt, wird nicht nur mit Vorliebe geriefelt und in ihrem unteren Teile reich skulpiert (Fig. 209), sondern erscheint bisweilen wie ein Kandelaber ausgebaucht (Balustersäule) und empfängt, als wäre sie aus Metall getrieben, schräge Riefelungen oder Bänder, welche den Eisenbeschlag durchaus nachahmen.

Auch bei der Dekoration der flachen Felder, an Friesen finden diese scharf vom Grunde

sich abhebenden, der Holzskulptur besonders geläufigen Bänder (Fig. 199) mannigfache Verwendung. Sie verbinden sich oft mit aufgerollten Bändern, dem schon oben (S. 184) erwähnten „Rollwerke", und gehen in die „Kartusche" über, welcher man es in ihrer endgültigen Gestalt

10 5 0 1m

Fig. 210. Tür im Saale der Ratsapotheke zu Hildesheim.

nicht ansieht, daß sie die Groteske oder das graphische Ornament zu ihren Ahnen zählt. Ein unbekümmertes Schalten und Walten mit dem Materiale, ein Pfropfen der Formen von einem Stoffe auf den andern ist überhaupt für die deutsche Dekorationsweise charakteristisch. Ursprünglicher Metallschmuck wurde auf Holz, echte Holzdekoration auf Stein übertragen, dem Steinbaue angehörige Formen in Holz ausgeführt. Einen solchen Vorgang versinnlicht am deut-

lichsten die allerdings aus späterer Zeit (1621) stammende Prachttüre, welche in der Ratsapotheke zu Hildesheim in den Hauptsaal führte (Fig. 210). Der fröhliche, an zierlichem Schmucke des Lebens hängende Zug, welcher sich in der deutschen Dekorationsweise ausspricht, führte zu Übertreibungen, gegen welche sich bald bei den strengen Künstlern ein starker Widerstand erhob. Leugnen läßt sich nicht, daß über den vielen Einzelheiten die Gesamtwirkung verloren geht, die virtuose Technik die feineren künstlerischen Gedanken zurückdrängt. Seit der

Fig. 211. Das Schloß zu Heidelberg. Lageplan.

spätgotischen Zeit aber war diese Richtung schon vorbereitet, nach Lage der Dinge war sie nur eine Naturnotwendigkeit und verhalf immerhin dem Kunsthandwerke zu einem wohlverdienten Triumphe.

Im Schloßbaue liegt in Deutschland wie in Frankreich der Schwerpunkt der Renaissancearchitektur. Der Kirchenbau beschränkt sich fast ganz auf die katholischen Landschaften und wurde durch den rasch zur Macht emporgestiegenen, in seinen künstlerischen Idealen völlig italienisierten Jesuitenorden besonders gefördert. Nicht immer freilich wurden die Schlösser aus einem

Fig. 212. Heidelberger Schloß. Teil der Fassade vom Otto-Heinrichsbau.

Gusse errichtet, älteren Teilen vielmehr öfters jüngere notdürftig angefügt; auch der Umstand, daß mit dem Burgcharakter fürstlicher Behausungen nicht schroff gebrochen, jener meistens in schonender Weise umgewandelt wurde, trug nicht zur Regelmäßigkeit der Anlage bei. An die Burg erinnern nicht allein die zur besseren Verteidigung bestimmten Vorbauten, die Gräben und Doppeltore, sondern auch die Ecktürme und die Gruppierung der Schloßbauten um einen Hof, nach welchem sich diese öffnen. Aus dem Mittelalter stammen auch die Wendeltreppen (Schnecken) in selbständigen, an den Ecken oder in der Mitte des Baues liegenden Treppenhäusern. Ein Zugeständnis an die Renaissance dagegen waren die Arkaden, welche den Hof ganz oder teilweise umschlossen.

0 50 1 2 3 4m

Fig. 213. Teil vom oberen Stockwerk des Otto-Heinrichsbaues.

Den Burgcharakter wahrt noch deutlich das Heidelberger Schloß, mit Recht als die Krone der deutschen Renaissance begrüßt (Fig. 211). Ein Brückenkopf verteidigte den Zugang zum Schlosse, mächtige Türme, einzelne noch aus dem 15. Jahrhundert stammend, vollendeten die Wehrhaftigkeit des Werkes. Den Schloßhof umgab eine Reihe von Bauten verschiedenen Alters, da die Pfälzer Fürsten von Ludwig V. (1508—1544) bis zum Winterkönige ihren Stolz darein setzten, die Schloßanlagen zu erweitern und prächtiger zu gestalten. Unter diesen ragt durch Schönheit der Otto-Heinrichsbau (1556 begonnen) hervor, ein Rechteck mäßigen Umfanges bildend, mit einer Fassade (Fig. 212), welche, wenn sie auch nicht die Harmonie der Verhältnisse italienischer Renaissancewerke erreicht, doch durch die Pracht der plastischen Dekoration, sowie durch die wirksame Abstufung der Stockwerke und die glänzende Belebung und Gliederung der Flächen sich auszeichnet. Eine Freitreppe führt zum Portal des hohen Erdgeschosses,

welches die Hauptsäle in sich barg und daher in den Maßen besonders ausgezeichnet wurde. Aus mächtigen, tief gefugten Werkstücken (Bossagen) errichtete Pfeiler mit ionischen Kapitellen trennten es in fünf Felder, in welchen sich das Portal und je zwei Fenster befanden. Feiner ornamentierte Pilaster gliedern das erste, kannelierte Halbsäulen das zweite Stockwerk (Fig. 213); Giebel krönten ursprünglich den ganzen Bau. Die Nischen zwischen den Fenstern nahmen Statuen auf, die Giebel der Fenster wurden mit geflügelten Gestalten, die mittleren Fensterpfeiler mit hermenartigen Karyatiden und Atlanten geschmückt. Die Frage nach dem Schöpfer des Otto-Heinrichsbaues ist noch immer nicht gelöst. Die Urkunden nennen als Künstler, welche mit dem Werke zu tun hatten, die Baumeister Kaspar Fischer und Jakob Leyder sowie den Bildhauer Anthony, an dessen Stelle 1558 der Bildhauer Alexander Colins aus Mecheln (siehe Seite 156) trat. Einen festen Anhaltspunkt, nach welchem einem der drei älteren Meister der Aufriß der Fassade zugesprochen werden könnte, besitzen wir nicht. Wahrscheinlich hatte der Architekt die Niederlande bereist. Die Statuen in Nischen kommen bereits in den belgischen Ratshäusern des 15. Jahrhunderts vor, auch in Jülich zeigt das Rathaus einen ähnlichen Schmuck. Doch gibt es in den Niederlanden keinen einzigen Bau, welchen wir unmittelbar als Muster aufstellen könnten, und andererseits klingt in den Gesimsen, den Pilastern und Halbsäulen die italienische Renaissance so deutlich an, daß wir auf die unmittelbare Ableitung des Baues von bestimmten Vorbildern verzichten müssen.

Dem Otto-Heinrichsbaue folgte an der Nordseite des Schloßhofes 1601 noch der Friedrichsbau, verwandt in der Disposition der Fassade, aber in noch kräftigeren Formen gehalten (Fig. 214). Bei dem Friedrichsbaue kennen wir auch den Meister des plastischen Schmuckes: Sebastian Götz aus Chur. Als leitenden Architekten haben die Archive

Fig. 214. Heidelberger Schloß. Fassadenteil des Friedrichsbaues.

den Namen des Johannes Schoch enthüllt, der vielleicht auch die architektonischen Pläne entworfen hat. Bekanntlich wurde das Schloß von französischen Truppen 1689 und 1693 größtenteils zerstört.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts stieg noch eine größere Zahl stattlicher Fürstenschlösser in die Höhe, so das Schloß in Stuttgart, seit 1553 vom Herzog Christoph errichtet. Das Äußere des Baues tritt noch schlicht und massig auf; den Schloßhof umgeben aber Arkaden, welche sich durch drei Stockwerke ziehen, von kannelierten Säulen getragen und in flachen Bogen

E. ADE STUTTGART

Fig. 215. Halle des ehemaligen Lusthauses in Stuttgart.

geschlossen werden. In der Nähe des Schlosses befand sich, bezeichnend für die Wandlung des höfischen Wesens, für die gesteigerte Freude am Lebensgenusse, das 1846 abgebrochene Lusthaus, außen von Arkaden umgeben, während das Innere im Erdgeschosse eine auf Säulen ruhende, gewölbte Halle mit drei vertieften Wasserbassins in der Mitte (Fig. 215), im Oberstocke einen großen Saal enthielt. Als Schloßbaumeister wird seit 1576 Georg Beer genannt, welchem der nachmals vielbeschäftigte, weitgereiste Heinrich Schickhardt (1558—1634), bei der „Visierung" half.

Eine reiche Bautätigkeit entwickelten die bayerischen Herzöge. Außer dem Schlosse in Landshut (1536), dessen Hof italienische Künstler aufrichteten, und dem Schlosse Trausnitz bei Landshut danken ihnen auch glänzende kirchliche und profane Bauten in München den Ursprung. Die Trausnitz erinnert durch Lage und Grundriß an die festen Burgen des

Mittelalters, besitzt auch noch einzelne gotische Bauteile. Der malerische Schmuck der Prunkzimmer im Hauptgeschosse fällt in die Zeiten Albrechts V. und Wilhelms V. und weist auf

Fig. 216. Von einem Zimmer der Burg Trausnitz bei Landshut.

italienische Muster und in Italien gebildete Künstler hin (Fig. 216). Die Residenz in München, von Herzog Maximilian I. um 1600 an Stelle eines älteren Werkes errichtet, umfaßt sechs

in enge Beziehungen zueinander gebrachte, gut angeordnete Höfe der verschiedensten Größe und Form. Auch hier mußte die Malerei die Hauptkosten der Dekoration tragen. So zeigt die Fassade im Kaiserhofe (Fig. 217) eine Doppelordnung von Pilastern mit Nischen und Feldern, grau in grau gemalt. Der Charakter der Dekoration, farbiger Stuck, die Grotesken mit eingestreuten Genrebildern umrahmt, ist wieder italienisch, wie bei der Richtung des Bauleiters, Peter de Witte oder Candid (s. S. 156), und der ausführenden Künstler nicht anders erwartet werden kann (Taf. XII).

Auf die Bautätigkeit Kaiser Ferdinands I. wurde schon oben (S. 192) hingewiesen.

Fig. 217. Aus dem Kaiserhofe der Residenz in München.

Seinem Beispiele folgten, als die politischen Verhältnisse sich zu größerer Ruhe ordneten, die vornehmen Landesgeschlechter. Die Namen deutscher und italienischer Meister wechseln in den Urkunden in bunter Reihe; doch behaupten die Italiener, wie für den Festungsbau, so auch für den Palastbau das Übergewicht. Daß in den südlichen Provinzen des Reiches, in Tirol, Kärnten, die italienische Kunstweise widerscheint, erklärt die Nachbarschaft der Länder. Wenn aber auch weitab von den Alpenländern italienische Bauformen uns entgegentreten, so hatten dabei die persönlichen Neigungen der Bauherren und die in katholischen Kreisen herrschende Kunstrichtung die Hand mit im Spiele. Außer vereinzelten Beispielen, wie dem Schlosse Schalaburg bei Mölk mit seinen Marmorarkaden im Hofe, dem Piastenschlosse zu Brieg in Schlesien (seit 1547), lernen wir an der Prager Baugruppe die Verpflanzung des italienischen Stiles, auch der italienschen Dekorationsweise (Sgraffito), nach dem deutschen Nordosten am

Gewölbedekoration der Kaisertreppe in der Residenz zu München.

Nach G. F. Seidel.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

besten kennen. Die ersten bei dem Prager Schlosse gemachten Versuche wurden in dem durch seine reiche Stuckdecke berühmten Lustschlosse Stern bei Prag (um 1560) fortgesetzt und mit den Bauten Kaiser Rudolfs II. im Prager Schlosse und der Waldsteinschen Gartenhalle abgeschlossen. So gefällig sich auch diese Werke dem Auge darbieten, so erscheinen sie doch, fremdländischen Ursprunges und in fremdartigen Formen ausgeführt, für die Entwickelung der deutschen Kunst von keiner durchgreifenden Bedeutung.

In den fränkischen Landschaften verdienen das Schloß in Offenbach am Main mit vorgebauten Arkaden, welche sich durch drei Stockwerke ziehen und durch zierliche Säulen und Pilaster getrennt werden, aus den Jahren 1572—1578, ferner das mächtige aber schwerfällige Schloß in Aschaffenburg, ein Werk des Georg Riedinger (1613), endlich die Plassenburg bei Kulmbach (Fig. 218), ein Sitz der Markgrafen von Brandenburg, besondere Erwähnung. Jedes dieser Werke trägt einen anderen Charakter, doch sind sie alle von deutschen Meistern geschaffen worden.

Frühzeitig brach sich in Obersachsen die Renaissancearchitektur Bahn. Das Schloß zu Torgau wurde vom Kurfürsten Johann Friedrich dem Großmütigen auf Grund einer älteren Anlage errichtet. Einen unregelmäßigen Hof umgeben von allen Seiten Bauten, unter

Fig. 218. Plassenburg. Arkaden des schönen Hofes.

welchen das dem Ostflügel vorspringende Treppenhaus mit zwei Freitreppen (Fig. 219) wegen der kühnen Konstruktion der Wendeltreppe und um des reichen Schmuckes willen Bewunderung verdient. Das neuerdings restaurierte Dresdener Schloß, dessen Hauptteile während der Regierung des Herzogs Georg und des Kurfürsten Moritz gebaut wurden, hat ebenfalls in dem großen Schloßhofe seine Glanzseite. Dieser war mit Fresken geschmückt und mit vier Ecktürmen (Schnecken) und einer vorspringenden Bogenhalle oder Loggia über dem Eingange versehen. Die Leitung

Fig. 219. Ostflügel des Schlosses zu Torgau.

des Werkes führte als Oberbaumeister Hans von Dehn-Rothfelser. Außer ihm wird Kaspar Voigt als Baumeister genannt.

In die Region des Ziegelbaues gelangen wir durch den Fürstenhof zu Wismar. Dem älteren, 1512 errichteten Flügel fügte Herzog Johann Albrecht I. 1553 im rechten Winkel einen neuen an, wobei er sich anfangs der Kunst des Gabriel van Aken bediente. Sowohl die Außenseite wie die Hoffassade dieses neuen Flügels zeichnen sich vor vielen anderen Werken durch glückliche Maßverhältnisse, durch feine Abwägung der dekorativen und der bloß raumausfüllenden Teile aus. Die verputzten Ziegelmauern werden als einfacher Hintergrund behandelt, von welchem sich die Portale, die Fenster mit ihrem reichen Rahmen- und Pfeilerschmucke (Fig. 220) und die horizontal laufenden Friese, teils in Sandstein, teils in gebranntem

Ton ausgeführt, kräftig abheben. An der Hofseite kommen noch in den oberen Geschossen Pilaster als vertikale Trennungsglieder hinzu.

Die städtischen und privaten Bauten haben einen ausgeprägteren landschaftlichen Charakter als die fürstlichen Schlösser; an ihnen läßt sich sicherer nachweisen, was in den verschiedenen Landschaften und Örtlichkeiten als Bauregel galt. Selbstverständlich wurden die deutsche Schweiz und die südlichen Teile Deutschlands von italienischen Einflüssen am stärksten berührt. Auch die Sitte der Fassadenmalerei kam (nebst dem Arkadenbaue) aus Oberitalien in die nächstgelegenen nordischen Landschaften herüber. Sie findet sich weit verbreitet in der Schweiz, in Tirol und im südlichen Bayern, und greift, wie das Rathaus in Mülhausen zeigt, auch nach dem Elsaß hinüber; die Dekoration dieses Bauwerks besorgte der Maler Christen Backsterffer aus Kolmar (1552). Im Erdgeschosse, dem sich eine Freitreppe vorlegt, ahmte er die Rustika-Architektur nach, die Fenster krönte er mit Kränzen, in den oberen Stockwerken brachte er eine ionische Säulenhalle mit Nischen an. Folgerichtig empfing auch das Dach keinen Giebelschmuck, sondern wurde aus gemusterten Ziegeln hergestellt. Doch haben diese italienischen Einflüsse den volkstümlichen Zug, welcher sonst in der Elsässer Kunst waltet, nicht zu verdrängen vermocht. Er gibt sich nicht allein in zahlreichen kleinen Bürgerhäusern (auch Fachwerkhäusern) kund, sondern tritt auch in der Tätigkeit der künstlerisch geschulten Architekten offen zutage. Neben Wendel Dietterlein (siehe oben Seite 193) ist hier der vielgereiste, als Festungsbaumeister berühmte Daniel Speckle (1536—1589) zu nennen. Er hat sich zwar in dem ehemaligen Stadthause in Straßburg, dessen Bau wir ihm doch zuschreiben müssen, einer großen Regelmäßigkeit der Anlage beflissen, das Portal, die Pilaster in italienischer Weise geschmückt; aber in der Dach- und Fensterbildung, sowie in der Anordnung der Stockwerke ist er den westdeutschen Traditionen treu geblieben.

Fig. 220. Fenster vom Fürstenhof in Wismar.

Die Privatbauten am Niederrhein zeigen mit denen der benachbarten Niederlande eine große Verwandtschaft. Die kleinen, meist drei Fenster breiten Häuser mit abgetrepptem Giebel kommen hier wie dort in großer Anzahl vor. Die Ähnlichkeit der Lebensverhältnisse hat offenbar die gleichartige Bausitte hervorgerufen; aber auch bei künstlerischen Schöpfungen stand namentlich Köln in regem Wechselverkehre mit den Niederlanden. Den Beweis liefert nicht allein der prächtige Lettner in der Kirche St. Maria auf dem Kapitol, von einem Meister aus Mecheln 1524 errichtet, sondern auch die Vorhalle des Rathauses (Fig. 221). Zwar hat sie ein Einheimischer, Wilhelm Vernickel (1569), erbaut; aber es waren auch belgische Architekten als Mitbewerber aufgetreten, und Vernickel selbst bekundet besonders in dem Aufrisse des vorspringenden Mittelteiles, daß er sich der Einwirkung der benachbarten Schule nicht

entzogen hat. Übrigens erscheinen bei ihm die aus der italienischen Renaissance entlehnten Motive mit einer für die Zeit überraschenden Reinheit ausgebildet.

Die Umprägung des Renaissancestiles in deutsche Formen, der konservative Zug, welcher an der deutschen Architektur des 16. Jahrhunderts haftet und eine natürliche Verbindung mit der spätmittelalterlichen Bauweise herstellt, tritt uns am lebendigsten in mittel- und nord-

Fig. 221. Vorhalle des Rathauses zu Köln. Von Wilhelm Vernickel.

deutschen Städten entgegen. Zunächst muß Nürnberg genannt werden, welches gerade jetzt im Privatbau eine rege Tätigkeit entfaltet und die längste Zeit in der Phantasie der Romantiker den Ruhm nationaler Kunst fast ausschließlich für sich in Anspruch nahm. Das Nürnberger Haus zeigt in der Regel eine geringe Breite, aber eine stattliche Höhe und eine große Tiefe. Vorspringende Erker, zuweilen durch mehrere Stockwerke gehend, schmücken die Mitte oder die Ecke der Fassade, Giebel krönen den Bau. Wenn die Häuser die Langseite der Straße zukehren,

so wird dennoch dem Dache ein breiter Giebel vorgesetzt, auch größere oder kleinere Dacherker (Gaupen), oft in zierlicher Ausbildung, beleben die Dachfläche (Fig. 222). Das Äußere ist nicht frei von einem schwerfälligen, zuweilen steifen Wesen; dagegen ist der innere Hof durch umlaufende Galerien oder Arkaden belebt. Im Hintergrunde des Hofes sind nicht selten Gartensäle errichtet, in welchen dann der Dekoration der weiteste Spielraum geöffnet wird. Zu den bekanntesten Beispielen gehören das Hirschvogelhaus (1534), das Funksche Haus und das Pellerhaus (Fig. 222). Ein gutes Bild aus einer altdeutschen Stadt bietet der Marktplatz

Fig. 222. Pellerhaus in Nürnberg.

in Rothenburg ob der Tauber mit seinem Rathause (Fig. 223), welches ein Nürnberger Meister, Wolff (1572), entwarf. Dem Erdgeschoß der Langseite legte er eine offene Bogenhalle in derbkräftiger Rustika vor, die freie Ecke der Giebelseite ziert ein stattlicher Erkerturm. Außerdem besitzt Rothenburg noch Privathäuser und Brunnen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts in überraschend guter Erhaltung. Daß Rothenburg nur eine kleine Reichsstadt war, ohne engere Berührung mit der weiten, großen Welt, können seine Bauten trotz ihres malerischen Reizes freilich nicht verleugnen.

Erst in der Renaissancezeit wirft sich der deutsche Norden von der Weser bis nach

Danzig mit voller Kraft in die Kunstströmung. Wir staunen über die kaum übersehbare Fülle von künstlerischer Arbeit, welche zum Schmucke der Städte, zur Zierde des Hauses im Laufe des 16. und teilweise noch des 17. Jahrhunderts verwendet wurde. Der Kirchenbau selbst stockte zwar, da die ältere Zeit für dies Bedürfnis vollauf gesorgt hatte. Mit um so größerem Eifer legte sich die Kunstfreude auf die Ausstattung der Kirchen. Die Altäre, Kanzeln, Grabmäler, Epitaphien in ihnen stammen in überwiegender Zahl aus der Renaissanceperiode. Der eigentliche Schwerpunkt der Kunsttätigkeit liegt natürlich in der bürgerlichen Baukunst. Die

Fig. 223. Rathaus zu Rothenburg o. d. T.

wichtigsten Träger des Kunstlebens, die Hansastädte, hatten allerdings ihre politische Macht fast gänzlich eingebüßt; auch ihre Rolle im Welthandel war klein geworden. Die gesteigerte Kunstfreude begleitet aber nicht unmittelbar große Taten, sondern folgt ihnen gewöhnlich in einiger Ferne, nachdem Ruhe in die Geister eingekehrt ist und der fröhliche, nicht mehr durch schwere Kämpfe und gewaltige Arbeit gehemmte Lebensgenuß erwacht. Das war in den Hansastädten der Fall. Daher schlägt hier die Kunst eine dekorative Richtung ein und überragt die glänzende Ausstattung der Räume noch die Schönheit der eigentlichen Architektur. Eine so vornehm behagliche Dekoration, wie sie z. B. die Täfelung eines Saales im Hause der Kaufleute in Lübeck, das sogenannte Fredenhagensche Zimmer (Fig. 224), bietet, oder der Artushof in Danzig, so prachtvolle Holzdecken, wie die im Schloß zu Jever (Fig. 1), finden kaum

ihresgleichen. Auch in den Rathäusern (Lübeck, Lüneburg, Danzig und anderen Orten) hat man stets auf eine glänzende Ausstattung der größeren Räume Bedacht genommen.

Zwei Beobachtungen drängen sich bei dem Studium der norddeutschen Renaissancekunst sofort auf. Das übliche Baumaterial, Holz und Bruchstein, hatte hier bereits im Mittelalter geherrscht. Es wurden daher die Bau- und Dekorationsformen ruhig aus einem Zeitalter in

Fig. 224. Das Fredenhagensche Zimmer im Haus der Kaufleute zu Lübeck.

das andere hinübergeleitet, jede gewaltsame Neuerung, jeder allzu rasche Wechsel vermieden. Dann aber fällt die nahe Verwandtschaft mit der holländischen Renaissance auf. In manchen Fällen erklärt sie sich auf die einfachste Weise. Wir wissen urkundlich, daß niederländische Künstler ihre Tätigkeit weit nach dem Osten ausdehnten, und der Handelsverkehr zwischen den Niederlanden und den Hansastädten auch die Kunstware in sich begriff. In einzelnen Zweigen künstlerischer Arbeit besaßen die Niederlande offenbar ein Monopol. Als die Sitte aufkam, die Grabmäler in Marmor und Alabaster herzustellen, wurde die Ausführung gern nieder-

ländischen Künstlern anvertraut. So wurde das große Moritzdenkmal im Dom zu Freiberg durch Vermittelung eines Lübecker Goldschmiedes in Antwerpen gearbeitet; so wurden das Grabmal der Herzogin Dorothea im Königsberger Dom, das Denkmal König Friedrichs I. von Dänemark im Dome zu Schleswig zwar von Jakob Binck entworfen, aber gleichfalls in Antwerpen ausgeführt. Daß schon der Zeichner niederländische Muster vor Augen hatte, lehrt der Vergleich mit niederländischen Grabmonumenten. Kein Zweifel, daß auch bei architektonischen Werken niederländische, namentlich holländische Meister zu Rate gezogen wurden, ähnlich wie

Fig. 225. Giebel vom Schlosse Bevern bei Holzminden.

in Prag und Dresden italienische Kräfte mitwirkten. Es ist aber nicht notwendig, überall, wo holländische Vorbilder anklingen, einen fremden Baumeister zu vermuten. Der niederländischen Weise schließt sich z. B. die Fassade des Stadtweinhauses in Münster mit den vorgebauten Sentenzbogen eng an; den gleichen Eindruck machen die Giebel am Schlosse zu Bevern (Fig. 225), welches neben Wismar, Gottorp, Güstrow, Hämelscheburg zu den stattlichsten norddeutschen Schloßbauten zählt. Aber diese Voluten am Giebel, diese Steinbeschläge und Quadereinfassungen der Ziegelmauern, diese Pyramiden als Giebelkrönung kommen seit dem Ende des 16. Jahrhunderts so häufig vor, daß man auch auf heimische Kräfte schließen und ein allmähliches Vorrücken der niederländischen Weise nach Osten annehmen darf. Darauf sind

namentlich die Rathäuser von Lübeck und Bremen noch genauer zu prüfen. Beide Bauten haben einen mittelalterlichen Kern, welchem in der Renaissanceperiode neue Fassaden vorgebaut

Fig. 226. Das Rathaus zu Bremen.

wurden. Besonders die in Bremen (1612) mit ihrer Bogenhalle, ihrem bis an das Dach reichenden breiten Erker und dem hohen Giebel darüber (Fig. 226) gehört in Betracht des

reichen plastischen Schmuckes zu den glänzendsten Schöpfungen der altdeutschen Kunst, wie man den Renaissancestil früher zu nennen liebte.

Den fremdländischen Ursprung vieler Danziger Bauten deutet schon das ungewöhnliche Material, Haustein statt Ziegeln, an; auf die niederländischen Einflüsse weist die im Norden nicht übliche große Zahl der Stockwerke und die ganze Dekoration hin. Am stärksten prägen sie sich in der Fassade des Zeughauses (Fig. 227) aus. Eigentümlich sind an den sehr tief

Fig. 227. Das Zeughaus in Danzig. Hintere Fassade.

angelegten Privathäusern Danzigs die sogenannten „Beischläge", Vorplätze, zu denen man von der Straße auf mehreren Stufen emporsteigt, und welche mit Steinschranken oder Metallgittern eingefaßt und mit Bänken versehen sind. Sie erinnern an die italienischen Loggien und dienten auch ähnlichen Zwecken.

Die Freude am Schmucke ist gegen den Schluß des Jahrhunderts am höchsten gestiegen; die Fassaden haben sich in förmliche Schauwände verwandelt. Gleichzeitig hat aber auch die Stileinheit die größten Einbußen erfahren.

Der Zwiespalt in der Formenbildung verringert sich wieder am Anfange des 17. Jahrhunderts. Auch die aus Italien herübergenommenen Bauglieder und Schmuckteile empfangen

eine derbere Gestalt und schließen sich der kräftigen heimischen Dekoration besser an. Ging auch die Naivetät verloren, mit welcher in älteren Werken ungleichartige Elemente verbunden wurden, und damit ein großer Teil ihres malerischen Reizes, so zeigt doch die systematische Behandlung der Glieder einen Fortschritt. Auch der Zwiespalt in der persönlichen Bildung der Baumeister schwindet. Die fremden Bauintendanten und heimischen Werkleute stehen sich nicht mehr feindselig oder im Verhältnisse schroffer Unterordnung gegenüber. Die einheimischen Baumeister erwerben gleichfalls eine umfassende Fachbildung und holen sich selbst in Italien die Belehrung, welche ihnen insbesondere der Anblick der Werke Palladios verschafft. Ein

Fig. 228. Der Goldene Saal im Rathaus in Augsburg.

Beispiel dieser strengeren, zugleich einheitlichen Richtung ist die Fassade des Nürnberger Rathauses, gewöhnlich Eucharius Karl Holzschuher (1613) zugeschrieben, welcher aber vielleicht nur der vom Rate verordnete Bauherr, nicht der Baumeister war. Rustikaquadern an den Ecken, kräftige Trennungsgesimse zwischen den einzelnen Stockwerken, abwechselnd dreieckige und rundgeschweifte Giebel über den Fenstern des Hauptgeschosses und ein Kranzgesims auf wuchtigen Konsolen verleihen der Fassade ein schweres, aber einfach klares Gepräge. Zur selben Zeit (1615—1620) baute Elias Holl, der sein Leben selbst beschrieben hat, außer dem Zeughause das Augsburger Rathaus. Das Äußere des Baues erscheint vielleicht nüchtern streng, die inneren Räume dagegen, besonders der große Saal im zweiten Stockwerk (Fig. 228) sind von Matthias Kager und anderen mit glänzender Pracht ausgestattet worden. An den Schmalseiten ziehen sich zwei Fensterreihen übereinander hin, den Schmuck der Langseiten bilden

Nischen mit Statuen, das Kranzgesims wird von den Konsolen getragen, die Stuckdecke zeigt bemalte Felder. Bemalung und Vergoldung spielen überhaupt in der Dekoration des Saales eine große Rolle.

In Augsburg hat die deutsche Renaissancekunst den Anfang genommen, in Augsburg findet sie ihr Ende. Nach dem Augsburger Rathausbau vergeht eine längere Frist, ehe wieder eine kräftige Kunsttätigkeit erwacht. Als nach dem dreißigjährigen Kriege die Architektur wieder neu aufblühte, huldigte sie auch neuen Idealen.

Fig. 229. Schloß Frederiksborg bei Kopenhagen.

c) Skandinavien, Spanien, England.

Die Renaissancekunst gewann mit der Zeit eine so allgemeine Bedeutung, daß sich kein europäisches Land, mochte es auch entfernt liegen oder auch sonst einer eigentümlichen Kultur erfreuen, ihren Einwirkungen völlig entziehen konnte. Entsprang sie auch dem Schoße eines einzelnen Volkes, so kam sie doch der Sehnsucht der übrigen Nationen nach einer einheitlichen Bildungsform entgegen und verlieh, indem sie die Gegenwart mit dem glorreichsten Teile menschlicher Vergangenheit verknüpfte, dem weltgeschichtlichen Zuge der neuen Periode einen kräftigen Ausdruck. Es galt, sich alles Große anzueignen, was in den Zeiten vorher gedacht und geschaffen worden war, gerade so wie man sich bemühte, die Herrschaft über den Erdraum zu erweitern und in die Tiefe der Natur zu dringen. Die Renaissancekunst wanderte daher zu allen Kulturvölkern Europas. Sie hat sich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts in den skandinavischen Ländern eingebürgert, ohne jedoch hier einen besonderen Charakter zu

gewinnen. Die hervorragendste Schöpfung aus der Zeit des kunstliebenden Königs Christian IV. von Dänemark, das Schloß Frederiksborg (Fig. 229), in den Jahren 1602—1670 erbaut (nach dem Brande von 1859 wieder hergestellt), zeigt in der Belebung des Ziegelwerkes durch Quadereinfassungen, in den Staffelgiebeln, deren Stufen durch Voluten verdeckt werden, deutlich die holländische Abstammung, welche auch sonst die Bauten „im Stile Christians IV." bekunden. Neben niederländischen Künstlern haben auch deutsche in Skandinavien Beschäftigung gefunden.

Wie im Norden Europas, so hat der Renaissancestil auch im Südwesten, auf der pyrenäischen Halbinsel, Eroberungen gemacht und den Sieg davongetragen, obschon der nationale

Fig. 230. Der Escorial.

Boden dafür wenig vorbereitet war. Die maurische Kunst hatte in Spanien bis in das 15. Jahrhundert hinein ihre Blüte bewahrt und noch in der letzten Zeit heiter glänzende Werke geschaffen. Daneben hatte die vom Norden immer weiter vordringende gotische Architektur im Volke lebendigen Widerhall gefunden. Die Phantasie des Volkes besaß, wie die begeisterte Aufnahme altniederländischer Bilder beweist, einen Zug zum Malerischen und Naturwahren. Dazu kam, daß nach der Niederwerfung der Mauren die Kirche ohne Anstand die Moscheen für ihre Zwecke verwandte, eine neue kirchliche Architektur also nicht gleich in Wirksamkeit trat. An dekorativen Werken, Kapellen, Portalen, Klosterhöfen versuchten sich die Baumeister, wobei sie auf maurische und gotische Ornamente zurückgriffen, mit diesen allmählich auch antike Motive verbanden. Ein malerisch wirksamer Stil verbreitete sich im Anfange des

Fig. 231. Wollaton-House.

Fig. 232. Holland-House in Middlesex.

16. Jahrhunderts, in Spanien unter dem Namen „plateresker“ oder Goldschmiedstil bekannt, welcher zwar in den heimischen Traditionen seine Berechtigung fand, aber nur eine sehr beschränkte Anwendung zuließ. Der reine Renaissancestil ist eigentlich eine Schöpfung König Philipps II. Der König förderte ihn nicht allein, sondern zeigte sich auch als Kenner des Stiles. Am Baue des Escorial, seiner Hauptschöpfung, nahm er unmittelbaren Anteil. Er bestimmte die Pläne, überwachte die Ausführung und wählte die Architekten. Diese waren Juan Baptista da Toledo, ein in Neapel und Rom ausgebildeter Künstler, und nach dessen Tode Juan de Herrera, der einflußreichste Baumeister Spaniens im 16. Jahrhundert. Die Aufzählung der Zwecke, welchen der Escorial (1563—1581) dienen sollte, macht ein kritisches Urteil beinahe überflüssig. Er sollte in seinen hohen Mauern Kirche, Kloster, Mausoleum,

Fig. 233. Whitehall in London. Von Inigo Jones.

Palast, Bibliothek und Gemäldegalerie bergen. Das konnte nur durch einen riesigen Umfang des Werkes erreicht werden, dessen Masse aber bei dem Mangel einer kräftigen künstlerischen Gliederung schwerfällig und drückend erscheint (Fig. 230). Der Bau ist charakteristisch für die Persönlichkeit des Königs, für die Geschichte der spanischen Kunst aber doch nur von untergeordneter Bedeutung.

Auch in England stieß der Renaissancestil auf einen zähen Widerstand. Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts währt die Herrschaft der Gotik, welche in dem Tudorstile (1490—1550) den letzten dekorativen Ausdruck findet (s. II, S. 277). Auch der ihn ablösende Elisabethstil bricht noch nicht mit den gotischen Traditionen, hält vielmehr in allem Wesentlichen daran fest und gönnt nur den antikisierenden Ornamenten einen größeren Raum. Diesen Übergangsstil lernt man am besten in Oxford und Cambridge (Colleges) kennen. Man darf sogar behaupten, daß die mittelalterliche Bauweise in England niemals ganz abgestorben ist. Die vornehmen

Landsitze bewahren auch in der neueren Zeit im Grundrisse und in der inneren Disposition viel von dem herkömmlichen Charakter. Den Hauptraum bildet die Halle, um welche kleinere, bald zurücktretende, bald vorspringende Räume gelegt sind; so z. B. bei dem Wollatonhouse, seit 1580 im Bau (Fig. 231), und bei dem gegen dreißig Jahre später erbauten Hollandhouse (Fig. 232). Hier wie auch sonst tauchen am Ende des 16. Jahrhunderts (auch in Schottland, das sich, nebenbei gesagt, rühmen kann, in seinem kleinen Badeorte Linlithgow bei Edinburg, einem Gegenbilde Rothenburgs, das wohlerhaltene Beispiel einer altschottischen Stadt zu besitzen) französische und niederländische Einflüsse auf. Doch erst zur Zeit Karls I. gelangt die reine Renaissance zu unbestrittener Herrschaft. Die Kunstliebe des Stuartkönigs bildet die lichteste Seite seines persönlichen Wesens. Bekannt sind seine nahen Beziehungen zu Rubens und van Dyck, berühmt seine von einzelnen englischen Aristokraten, wie dem Grafen Arundel, geteilte Sammellust, welche England unter anderem mit dem Mantuaner Gemäldeschatze und den Raffaelischen Teppichkartons beschenkte. Die Neigungen des Königs wandten sich, seinen politischen und religiösen Ansichten entsprechend, der romanischen Kunstwelt zu, und so gewann auch die italienische Renaissancearchitektur in ihm einen eifrigen Gönner. Der Künstler aber, welcher ihr in England zu größtem Ansehen verhalf, war Inigo Jones (1572 bis 1652), der auch heute noch am höchsten gepriesene Architekt Großbritanniens. Auf wiederholten Reisen in Italien hatte er sich besonders für Palladios Werke begeistert, dann, nach kurzem Aufenthalte in Dänemark, in England als Baumeister und Dekorateur reiche Beschäftigung gefunden. Im Auftrage des Königs machte er den Entwurf zu einem riesigen Palaste in London, reicher mit Schmuckgliedern bedacht als der Escorial, einfacher gehalten als das Louvre. Der Palast sollte nicht weniger als sieben Höfe einschließen, indem dem langgestreckten Mittelhofe noch je drei kleinere zur Seite gestellt und von diesen die mittleren durch Arkaden und Galerien ausgezeichnet werden sollten. Von dem großartig geplanten Werke kam nur der Bankettsaal (Whitehall), sieben Fenster breit, zur Ausführung (Fig. 233). Über einem Rustikasockel erheben sich zwei Säulenordnungen, die untere im ionischen, die obere im korinthischen Stile. Die Ecken sind durch gekuppelte Pilaster markiert, die Gesimse über den Kapitellen verkröpft. Noch deutlicher als in Whitehall zeigt sich die Anlehnung des Inigo Jones an Palladio in dem Grundrisse zu einer Villa in Chiswick, welche nach dem Muster der Rotonda in Vicenza entworfen ist.

Fig. 234. Juwelengehänge. Von Jan Collaert.

Auch nach Jones' Tode hat der Renaissancestil bei den Bauten von Kirchen, Schlössern (Blenheim) und öffentlichen Anstalten häufige Verwendung gefunden. Stammt doch die stolzeste Schöpfung der Renaissancearchitektur in England, die Paulskirche in London, ein Werk des Christopher Wren, aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts (1674—1710). Im Grundrisse weicht sie von den italienischen Vorbildern ab und nähert sich mit ihrer großen Länge den alten Kathedralen; doch läßt namentlich der Kuppelbau die starke Anlehnung an die

Peterskirche in Rom erkennen, wie denn überhaupt in den späteren Kirchenbauten die Abhängigkeit von Italien sich nur selten verleugnet.

6. Das nordische Kunsthandwerk im sechzehnten Jahrhundert.

Frankreich und Deutschland boten für die Entwickelung des Kunsthandwerkes in der Renaissance den wichtigsten, wenigstens den bekanntesten Schauplatz dar. War Frankreich im 15. Jahrhundert in mannigfachen Kreisen des Kunsthandwerkes, z. B. in der Goldschmiedekunst, von Burgund abhängig gewesen, so übten im folgenden Zeitalter italienische Künstler und

Fig. 235. Prachtschüssel (pièce rustique) von Palissy.

Kunstwerke einen bestimmenden Einfluß. Im Jahre 1531 wird von großen silbernen Leuchtern „d'ouvraige à l'antique“ gesprochen, bei denen wir uns offenbar Nachahmungen oberitalienischer Kandelaber denken müssen. Doch gelang es in kurzer Zeit (seit Heinrich II.), einen Stil zu schaffen, welcher den nationalen Geschmack und Formensinn glänzend zum Ausdruck brachte. Übrigens darf nicht vergessen werden, daß Frankreich fortdauernd flandrische und deutsche Kunstkräfte in seinen Dienst zog.

Die Goldschmiedekunst, das vornehmste aller Kunsthandwerke, hätte einen noch größeren Aufschwung genommen, wenn nicht die Finanznöte des Reiches wiederholt zu Verboten des unbeschränkten Verbrauches der Edelmetalle geführt hätten. Der längere Aufenthalt Cellinis am Hofe König Franz' I. hatte keinen so großen Einfluß auf die französische Goldschmiedekunst, wie man erwarten sollte. Cellini wurde vorzugsweise als Bildhauer beschäftigt, und für den beliebtesten Schmuck, die Hutschilder, die Agraffen, waren vielfach heimische Traditionen maß-

gebend. Vollends französischen Ursprunges sind die Namenszüge, Devisen, welche man dem Schmucke einzuflechten liebte. Das Email spielt in der französischen Goldschmiedekunst eine ebenso wichtige Rolle wie in Italien; ebenso kamen geschnittene Steine (Matteo del Nassaro) in allgemeine Aufnahme. Von hohem Werte für die Goldschmiedekunst war ihre nahe Berührung mit der gleichzeitigen Skulptur und weiter der Umstand, daß ihr Vorlagen von so hervorragenden Zeichnern und Kupferstechern wie Jacques Androuet Ducerceau, Etienne de Laune (1519 bis um 1595) und Pierre Woeiriot in Lyon zu Gebote standen. In der späteren Zeit taten Jan Collaerts Stiche (Fig. 234) die gleichen Dienste. Die Goldschmiedewerke verloren am Ende des 16. Jahrhunderts ihren Renaissancecharakter, als die Leidenschaft für Diamanten, Perlen und Edelsteine aller Art aufkam. Die Formen wurden schwerer; die feinsten Künste des Goldschmiedes, das Treiben, Ziselieren, Emaillieren, traten in den Hintergrund, da der materielle Wert des Schmuckes den Ausschlag für seine Schätzung gab. Die reiche plastische Dekoration, welche die Goldschmiedearbeiten aus der Zeit Heinrichs II. auszeichnet, findet sich auch in den aus Zinn gegossenen Krügen, Prunkschüsseln und Gießern eines sonst wenig bekannten, aber jedenfalls künstlerisch hochstehenden Modelleurs, des François Briot, vor. Arabesken, Medaillons, Mascarons (Fratzenköpfe) umgeben die Gefäße; Kartuschen, Trophäen heben sich von dem Rande der Schalen ab. Die Grundlage dieser Dekorationsweise muß in italienischen Mustern (Polidoro da Caravaggio) gesucht werden, die Behandlung aber weist auf einen selbständigen Formensinn hin.

Fig. 236. Henri-deux-Gefäß.

Die Kraft der nationalen Phantasie macht sich in den französischen Fayencen der Renaissanceperiode noch mehr geltend. Bernard Palissy (1506—1590) steht an der Spitze der französischen Kunsttöpfer. Ursprünglich Glasmaler, unternahm Palissy, von einem unermüdlichen Forschergeist getrieben, die mannigfachsten Versuche, um das Geheimnis der weißen Zinnglasur zu ergründen. Spielen diese Experimente in der Lebensgeschichte des interessanten, später aus der Provinz an den Hof nach Paris gezogenen Mannes eine große Rolle, so haben seine künstlerischen Projekte (Grotten aus Ton) und seine häufig nachgeahmten Steinzeuggefäße für den Wechsel des ornamentalen Sinnes die stärkste Zeugniskraft (Tafel XIII, 3). An die Stelle der malerischen Dekoration tritt das plastische Relief, welches streng naturalistisch behandelt wird. Fische, Muscheln, Schlangen, Frösche, Insekten, nach der Natur in Gips abgeformt, Blätter und Blumen verwendete Palissy mit Vorliebe zur Dekoration der großen Prachtschüsseln (Fig. 235). Der Farbenüberzug zeigt von Gelbweiß, Grün, Blau bis Braun fortschreitende Töne, die Glasur einen eigentümlich schimmernden Glanz. Diese Arbeiten sind unter dem Namen „pièces rustiques“ bekannt und geschätzt und haben in der keramischen Kunst kaum ihresgleichen. Auch in Nevers, Rouen, Moustiers befanden sich berühmte Kunsttöpfereien. Aber alle von Fachkünstlern geschaffenen Werke haben in unseren Tagen nicht so großes Aufsehen erregt und eine so unbegrenzte Wertschätzung erfahren, wie die Produkte einer Liebhaberwerkstätte. Etwa seit dem Jahre 1856 tauchten in Paris und an anderen Orten in rascher Folge 70—80 weizengelbe, mit bräunlichen Arabesken verzierte Tongefäße auf, die als Henri-deux-faiences oder Fayencen von Oiron den Kunstmarkt in die lebhafteste Aufregung versetzten (Fig. 236). Die Seltenheit dieser Gefäße (Kannen, Schalen, Flaschen, Leuchter, Salz-

1 2

3 4

1. **Delfter Fayence-Vase,** 18. Jahrh. 2. **Hirschvogelkrug,** Deutschland, 16. Jahrh., mit farbiger Bleiglasur.
3. **Durchbrochene Schüssel** mit farbiger Bleiglasur von B. Palissy. 4. **Kupferschale** mit gemaltem Email aus Limoges, 17. Jahrhundert.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

fässer usw.) steigerte ihren Marktwert; das Rätselhafte ihres Ursprunges und das Geheimnisvolle ihrer Herstellung reizte die Neugierde der Kenner und Sammler. Ihr Ursprung wird jetzt nach Saint Porchaire (Charente-Inférieure), wo treffliche Tonerde lagert, verlegt.

Fig. 237. Majoli-Einband. Leipzig, Kunstgewerbemuseum.

Immerhin bleiben die Henri II.-Fayencen eine Dilettantenarbeit und sind nur soweit kunstgeschichtlich bedeutsam, als sie das Interesse weiterer Kreise an kunstgewerblichen Arbeiten und den guten Geschmack, welcher in ihnen herrschte, dartun.

Dem Kunstsinne eines anderen Liebhabers dankt die Buchbinderei Frankreichs im 16. Jahrhundert ihren hohen Ruhm. In Venedig hatten orientalische Arbeiter im 15. Jahr-

hundert den Mosaiklederband eingeführt. Sie setzten den Buchdeckel aus verschiedenfarbigem Leder zusammen, indem sie schmale, sich zu regelmäßigen Figuren verschlingende Lederstreifen von anderer Farbe in die Grundfläche einlegten, und bedruckten die Fugen mit feinen Goldlinien. Die Bücher, welche aus der Offizin des berühmten Druckers und Verlegers Aldus Manutius hervorgingen (Aldinen), und die von Thomas Majoli, einem eifrigen Bücherfreunde, gesammelten Bände (Fig. 237), bilden die glänzendsten Muster des italienischen Renaissanceeinbandes. Jean Grolier (1479—1565), der Schatzmeister Franz' I., hatte diese Einbände in Italien kennen und bewundern gelernt. Er brachte die Leidenschaft für schön gebundene Bücher nach Frankreich und war auch darauf bedacht, daß der Druck der Bücher dem prächtigen äußeren Schmucke entsprach. Unter seiner Leitung wurden jene Einbände geschaffen, die noch heutzutage eine Mustergeltung besitzen. Die Ornamente sind meistens in Gold und Olivengrün auf braunem Grunde gehalten; am Fuße des Deckels steht öfters als Wahrzeichen der Name des Besitzers: J. Grolierii et amicorum. In ähnlicher Weise ließ ein anderer Bücherfreund und Zeitgenosse Groliers, Louis de Saint-Maure, seine Bücher binden. Auch die von dem berühmten Buchdrucker Geoffry Tory herausgegebenen Werke und die Bibliothek der Diana von Poitiers im Schlosse Anet zeichneten sich durch schöne Einbände ähnlicher Art aus.

Fig. 238. Kanne von Jean (III.) Pénicaud.

Fig. 239. Porträt der Katharina von Léon. Limousin.

Nicht auf einzelne Liebhaber, sondern auf eine in Frankreich längst heimische und fachmäßig betriebene Kunstweise geht die Dekoration der Metallgefäße mit Emailmalerei zurück. Limoges war bereits im Mittelalter ein Hauptsitz der Emaillierkunst, hier wurde auch im Laufe

des 15. Jahrhunderts das sogenannte Maleremail (emaux peints) ausgebildet. Nachdem die Umrisse der Zeichnung in die Kupferplatte eingegraben und diese mit einer dünnen Schmelzschicht überzogen worden war, füllte man auch die Umrisse mit schwarzer Emailfarbe. Ein erster Brand fixierte die Zeichnung. Nach dem Brande wurden sodann die weiteren Farben aufgetragen und wieder eingebrannt. Für die Fleischfarbe bediente man sich violetten Emails, die Lichter wurden mit Weiß oder Gold aufgesetzt. Eine Abart ist die Grisaille, in welcher auf schwarzem Emailgrunde mit Weiß gemalt, der Halbschatten dünn aufgetragen oder durch Aussparung oder Schraffierung gewonnen wurde. Eine stattliche Reihe von Emailmalern wirkte in Limoges, wo sich, wie die immer wiederkehrenden Familiennamen lehren, die Kunst vom Vater auf den Sohn vererbte. Die Léonard und Jean Pénicaud, die Léonard und Martin Limousin, die Pierre und Martial Reymond, die Courteys usw. entwickelten eine staunenswerte Fruchtbarkeit und waren imstande, Porträts (Fig. 239, Taf. XIII, 4), figurenreiche, religiöse und historische Szenen, vollständige Triptycha usw. in Email herzustellen. Sie standen, was die Komposition betrifft, anfangs unter flandrischen, später unter italienischen Einflüssen, übertrugen oft deutsche und italienische Holzschnitte und Kupferstiche einfach in Schmelzfarben. Auch Gefäße, Kannen (Fig. 238), Schüsseln, Schalen usw. wurden mit Emailmalerei geschmückt, und insofern greifen die Limousiner Emailmaler auch in das Kunsthandwerk über.

Fig. 240. Schrank aus Lyon. Ende 16. Jahrhundert.

Während in der italienischen Renaissance die Intarsia, welche sich ursprünglich gewiß nicht am Holzmateriale entwickelt hatte, mit der Holzskulptur um die Herrschaft streitet, dankt die Kunstschreinerei in Frankreich im 16. Jahrhundert der Mitwirkung der Plastik ihre größten Erfolge. Von der gotischen Zeit her besaß Frankreich in der Holzskulptur geübte Kräfte, welche, als allmählich an die Stelle des Eichenholzes das Nußbaumholz in Gebrauch kam, ihre vollendete technische Tüchtigkeit noch glänzender offenbaren konnten. Anfangs zeigen

die französischen Renaissancemöbel, ähnlich wie die italienischen, eine Vorliebe für strengere architektonische Formen; den Schmuck der Füllungen bildeten flache Reliefs. Unter Heinrich II.

Fig. 241. Entwurf zu einer Dolchscheide, von Hans Holbein d. j.

Fig. 242. Entwurf zu dem Pokal der Jeane Seymour, von Hans Holbein d. j.

siegt die plastische Dekoration. Die flachen Pilaster verwandeln sich in Hermen; Figuren im Stile Goujons, an den gestreckten Verhältnissen leicht kenntlich, treten an den Ecken und zwischen

den Feldern vor; Masken, später auch Kartuschen finden häufige Verwendung; die Giebel werden gebrochen, überall im kräftigsten Relief die Formen ausgearbeitet (Fig. 240). Am Anfange des 17. Jahrhunderts kommt das Ebenholz und mit ihm die Inkrustation und auch die farbige Dekoration auf; nur nebenbei erhält sich, die Derbheit der Formen noch steigernd, dabei trocken in der Zeichnung, schwerfällig wie die gleichzeitige Architektur in der Gliederung, der plastische Stil der Möbel.

Fig. 243. Ornament von Peter Flötner.

Fig. 245. Ornament von K. G. Proger.

Fig. 244. Kanne von Georg Wechter.

Fig. 246. Ornament von Sebald Beham.

Zur Weltherrschaft gelangt das französische Kunsthandwerk erst unter der Regierung Ludwigs XIV. In der eigentlichen Renaissanceperiode bis zum Beginn des dreißigjährigen Krieges nimmt das deutsche Kunsthandwerk die erste Stelle ein, sowohl in bezug auf die Mannigfaltigkeit seiner Wirksamkeit, so daß kein Arbeitsgebiet unbetreten bleibt, wie in bezug auf die Größe seiner Kundschaft. Im deutschen Kunsthandwerke sammelten sich nicht allein die tüchtigsten Kräfte, es genoß auch einen europäischen Ruf. Wir sind über die zahlreichen französischen Künstler, welche im Auslande tätig waren, genau unterrichtet; weltbekannt sind die

Wanderungen nordischer Künstler nach Italien, und andererseits die regelmäßigen Fahrten italienischer Künstler und Werkleute über die Alpen. In diesem internationalen Verkehre sind zu verschiedenen Zeiten verschiedene Völker maßgebend gewesen. Während der Renaissanceperiode, vom Beginne bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts, hat Deutschland in einzelnen Zweigen die unbedingte Vorherrschaft genossen. Daß diese Tatsache so lange vergessen blieb, hat darin seinen Grund, daß die Künstler selbst nicht reisten, sondern nur ihre Werke in die Fremde versandt wurden. Es waren eben die Produkte des Kunsthandwerks. Frankreich, Spanien, selbst Italien bezogen, wie die alten Inventare beweisen, Goldschmiedewaren und Rüstungen aus den

Fig. 247. Becherentwurf von Virgil Solis.

Fig. 248. Fig. 249. Ornamente von Virgil Solis.

Fig. 250. Entwurf zu Anhängern von Theodor de Bry.

schwäbischen, bayrischen und fränkischen Städten. Die Augsburger und Nürnberger Modelbücher mit ihren köstlichen Vorlagen für Stickerei wurden in allen Ländern benutzt, man möchte sagen geplündert. Die Zeichnung der Formen ging nicht immer aus der deutschen Phantasie hervor, die Ausführung aber lag fast ausschließlich in deutschen Händen. Die technische Tüchtigkeit war ein Erbstück aus der gotischen Periode, in welcher das Kunsthandwerk bereits der großen Kunst den Rang abgelaufen und an den Bauten das Beste geliefert hatte. Die Fortdauer seiner Blüte dankt es dem Umstande, daß selbst die besten Maler und Zeichner des 16 Jahrhunderts nicht verschmähten, dem Kunsthandwerke ihre fruchtbare Phantasie zur Verfügung zu stellen. So groß der Reichtum an ausgeführten Werken auch sein mag, so wird er dennoch von der Fülle der Entwürfe überragt, welche von Künstlerhand herrühren und durch den Kupferstich in den Kreisen der Kunsthandwerker verbreitet wurden.

An der Spitze der Maler, welche das Kunsthandwerk befruchteten, steht kein geringerer als der jüngere Hans Holbein. Namentlich während seines Aufenthaltes in England hatte er vielfachen Anlaß, Zeichnungen für allerhand Geräte und Schmuck, Medaillen, Becher, Tafelaufsätze, Uhren usw. zu entwerfen (Fig. 241 und 242). Einen nicht geringeren Eifer, besonders im Interesse der Goldschmiedekunst, der Metallarbeit und Stickerei, entwickelten die

Fig. 251. Ornament von Aldegrever.

Fig. 252. Eckbeschlag vom Tucherschen Geschlechtsbuche von Hans Kellner.

Fig. 253. Schließe des Tucherschen Geschlechtsbuches.

Kleinmeister und Ornamentstecher, wie Aldegrever und Sebald Beham. Ihnen folgten Peter Flötner, dessen „Kunstbuch" vom Jahre 1549 eine Fülle von orientalischen, über Venedig vermittelten Motiven (Maureskeu, Fig. 243) in sich birgt, der vielseitige Augustin Hirschvogel (1503—1554), welcher von einer wahren Leidenschaft, die verschiedensten Kunstzweige zu bemeistern, erfüllt erscheint und in allen große Erfolge erringt, Virgil Solis, Hieronymus Bang in Nürnberg, Theodor de Bry, Paul Blindt, Georg Wechter, Joh. Siebmacher und andere (vergl. die Fig. 244—251). Es ist wahrscheinlich, daß einzelne dieser Blätter nach ausgeführten Werken gestochen wurden; waren doch mehrere Stecher auch als Goldschmiede tätig, wie Bang und Blindt. Der Mehrzahl nach sind diese Entwürfe aber

wirkliche Vorlagen, bestimmt oder tauglich, von den Goldschmieden und Metallarbeitern verwertet zu werden. Seit der Mitte des Jahrhunderts bricht sich der eigentümliche deutsche Formensinn eine weite Bahn. Während bei den älteren Vorlagen der Kleinmeister die italienischen Einflüsse vorwiegen, herrschen in den späteren Blättern die Kartuschen, Masken, das breite Bandornament vor. Zuweilen erscheint der Körper des Gefäßes mit dem Bandwerke umflochten, so daß das Ornament sich scharf von dem Kern abhebt (Fig. 244). An Stellen, wo das betreffende Glied zu dünn und schmächtig erscheinen möchte, werden seine getriebene Spangen, gleichsam losgelöste Blätter, angesetzt, die sich volutenförmig krümmen und oben und unten an das Glied anfügen. Überhaupt macht sich darin die gotische Tradition geltend, daß häufig, z. B. an den Prachtmonstranzen der Münchener Schatzkammer, zur Seite des Metallkörpers leichte Pfeiler fialenartig emporsteigen, mit jenem durch zierliche, die Stelle der Strebebogen einnehmende Querstäbe verbunden.

Fig. 254. Tafelaufsatz von Jamnitzer. Frankfurt, Sammlung Rothschild.

Die Kupferstichvorlagen bezogen sich zumeist auf die Goldschmiedekunst, welche in der Tat auch im Kreise des deutschen Kunsthandwerks obenan steht. Als ihr berühmtester Vertreter tritt uns Wenzel Jamnitzer oder Jamitzer entgegen, welcher 1508 in Wien geboren wurde, aber den Schauplatz seiner Wirksamkeit in Nürnberg fand, wo er 1585 starb. Das Lob, welches sein Zeitgenosse, der alte Biograph von Nürnberger Künstlern, Johann Neudörffer, ihm und seinem Bruder Albrecht erteilt: „Was sie von Tierlein, Würmlein, Kräutern und Schnecken von Silber gießen, auch die silbernen Gefäße damit zieren, das ist vorhin nicht erhöret worden“, empfängt seine Bestätigung durch den Merkelschen Tafelaufsatz in Frankfurt, Sammlung Rothschild (Fig. 254). Der Fuß ist mit Gräsern und Blumen aller Art bedeckt. Eine weibliche Gewandfigur, die ihm entsteigt, trägt mit ausgebreiteten Armen einen Korb, über welchem sich eine Blumenvase erhebt. Ein anderes Hauptwerk seiner Hand ist ein ähnlich verzierter Schmuckkasten im Grünen Gewölbe in Dresden. Sein Ruhm brachte es mit sich, daß fast

alle hervorragenden Goldschmiedearbeiten des 16. Jahrhunderts auf seinen Namen geschrieben wurden. Immerhin entfaltete er eine große Tätigkeit, die sich nicht bloß in seinen ausgeführten Werken, sondern auch in seinen zahlreichen (gestochenen) Entwürfen bekundet. Diese verraten eine große Ähnlichkeit mit den Zeichnungen Ducerceaus, was sich aus der gemeinsamen (italienischen) Quelle, aus welcher beide Meister schöpften, erklärt.

Neben Jamnitzer werden noch zahlreiche deutsche Goldschmiede gerühmt. So die Nürnberger Melchior Bayr, Jonas Silber, Christoph Jamnitzer, Hans Petzolt, Hans Kellner, von welchem die Silberbeschläge des Tucherschen Geschlechtsbuches (Fig. 252 und 253) herrühren;

Fig. 255. Weihkessel und Wedel von Anton Eisenhoit.

Hans Reinhardt in Leipzig, Daniel Kellerthaler in Dresden, Anton Eisenhoit in Warburg (Fig. 254) und andere. Einer vielleicht noch höheren Blüte erfreute sich die Kunst der Gold- und Silberschmiede bis tief in das 17. Jahrhundert in Augsburg. Aus Augsburg stammt z. B. der berühmte Pommersche Kunstschrank im Berliner Kunstgewerbemuseum, welchen am Anfange des 17. Jahrhunderts Silberschmiede (David Attenstetter, Matthias Walbaum, Paul Götting und andere) in Verbindung mit Kunstschreinern schufen (Fig. 256). Die in Silber getriebenen Reliefs in den Feldern des Untersatzes verraten einen richtigeren Formensinn als die kleinen Rundfiguren, welche in den Ecken und auf der Krönung des Werkes (hier den Parnaß darstellend) angebracht sind.

Man braucht nur einen Blick in des alten Neudörffers „Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten" (1547) und in Guldens Fortsetzung dieser Nachrichten zu werfen, um sich von der Fülle tüchtiger Kunstkräfte, welche sich der Bearbeitung unedler Metalle wid-

meten, zu überzeugen. Kändelgießer, Eisenschneider, Plattner, Schlosser, Rotschmiede, Büchsenschmiede wetteiferten miteinander in dem Streben, durch Formenreichtum und mannigfachen erhabenen und vertieften Zierat den Wert der Gefäße und Geräte zu erhöhen und die Freude am Gebrauch derselben zu wecken. Da das Kunsthandwerk im kleinbürgerlichen Kreise eine so reiche Pflege fand und in seinen Aufgaben vielfach auf die Ausschmückung der bürgerlichen Wohnstube und der Prunkküche angewiesen wurde, so kann die künstlerische Bearbeitung auch unedler Metalle nicht befremden. Wo die vornehmen Kreise Silber verlangten, begnügten sich die unteren Stände mit Zinn und Messing. Aber auch bei dem Zinn- und Messinggeräte

Fig. 256. Der Pommersche Kunstschrank. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

wünschten sie Veredelung des Stoffes durch die Form. Nur zwang die Natur des Materials dem Kunsthandwerker feste Formschranken auf, die nicht ungestraft überschritten werden durften. Die Annäherung an die Formen der Tongefäße erscheint durchaus gerechtfertigt, wogegen jeder Versuch, die feinere Gliederung der Silbergefäße nachzuahmen, die Schwierigkeiten des Gusses erhöhen würde, ohne eine rechte Wirkung zu erzielen. Die Ornamente werden lieber eingeätzt und eingegraben als im Relief modelliert (Fig. 258). Das Massive, Feste in der Form herrscht mit Recht im deutschen Zinngeräte vor und nur Repräsentationsgerät wie die Kannen und Pokale der Zünfte, Taufschüsseln und Erinnerungsteller erhalten zierlichere Formen und gewählten Schmuck (Flötnermotive, Kaspar Enderlein). Ebenso weist die Natur des Messings auf gedrehte Glieder und glänzende, polierte Flächen hin. In der Tat offenbaren auch die Produkte des

Fig. 257. Krönung des Gitters vom Herkulesbrunnen in Augsburg.

Messinggusses, die bekannten Kronleuchter mit ihren zahlreichen Kugeln und Knöpfen, die Leuchter, Wannen usw. ein strenges Festhalten an dieser Regel und zeigen das gravierte Ornament nur maßvoll angewendet.

Zu größter Vollkommenheit brachten es die Eisenschmiede. Seit der Einführung des Stabeisens wurden namentlich Eisengitter, von welchen so viele Städte, namentlich in Süd-

Fig. 258. Zinnerner Krug von Kaspar Enderlein.

Fig. 259. Von einem Gitter in Augsburg, Ulrichskirche.

deutschland und Österreich, noch viele Proben darbieten, mit wahrer Virtuosität hergestellt (Fig. 257 und 259). Durch das Treiben des Eisens wurden die kühnsten Spiralen, die feinsten Blumen und Arabesken hergestellt. Vollends weltberühmt waren die deutschen Plattner, denen die Herstellung der Rüstungen oblag. Nur einzelne Mailänder Waffenschmiede, wie Filippo Negrolo, machten ihnen den Rang streitig. Angesehene Künstler, wie Mielich (s. S. 157), Broxberger, Schwarz, machten die Entwürfe, nach welchen die Plattner (einer

der angesehensten war Desiderius Kolman in Augsburg, welcher für eine Rüstung die Summe von 3000 Goldgulden empfing) die Helme und Harnische arbeiteten. Gravierungen, Ätzungen, Ziselierungen lieferten die Ornamente, deren Reichtum und Mannigfaltigkeit jeder Beschreibung spottet (Fig. 260). Auch Verzierungen von Gold und Silber wurden in das Eisen oder den Stahl geschlagen (tauschiert), durch die vollendete Kunst des Treibens der Rüstung, besonders den Helmen, das Schwere und Drückende genommen.

In bürgerliche Kreise führen uns, ähnlich wie die Zinn- und Messingarbeiten, die Produkte der deutschen Kunsttöpfer ein. Doch kommen auch Majolika- oder Fayencegeräte vor. Mit der Einführung der Majolika auf deutschem Boden wird gewöhnlich der Name des schon oben

Fig. 260. Ziselierter Helm. Paris, Louvre.

genannten Augustin Hirschvogel in Verbindung gebracht. Wie Bernard Palissy ursprünglich Glasmaler, hätte er nach Neudörffers „Nachrichten“ Venedig „in Compagnie mit einem Hafner“ besucht und von dort „viel Kunst in Hafners Werken“ heimgebracht. Er machte „welsche Öfen, Krüge und Bilder auf antiquitetische Art, als wären sie aus Metall gegossen“. Mit Hirschvogels Namen liebt man die ganze Gattung deutscher Majoliken zu bezeichnen, obschon er selbstverständlich diese Kunst nicht allein, ja, wie es scheint, sogar nur kurze Zeit ausübte. Die sogenannten Hirschvogelkrüge (Fig. 265, Tafel XIII, 2) sind durch ihre Form, durch die gedrehten Henkel, den vorwiegend plastischen, in mehreren Reihen übereinander angeordneten Schmuck und die gröbere Emailfärbung kenntlich. Überwiegend wurde aber in Deutschland Steingut oder Steinzeug fabriziert, harter Töpferton und Pfeifenerde zur Herstellung der Geräte und Gefäße benutzt. Bei dem massenhaften Verbrauche konnte natürlich an eine künstlerische Herstellung der einzelnen Gefäße, etwa mit freier Hand, nicht gedacht werden. Auch verbot das grobe Material eine feine Gliederung. Kompakte Formen sind allein zulässig.

Die mehrfarbige und insbesondere die ausgedehnte plastische Dekoration ist teilweise darauf zurückzuführen, daß eine feinere Bemalung und das Vorherrschen eines Farbentones auf größeren Flächen großen technischen Schwierigkeiten begegnet wäre. Die Ornamente wurden entweder vertieft eingedrückt und eingeschnitten oder im Relief mittelst Tonformen aufgepreßt. Die Maskarons und Plattbänder spielten auch hier eine große Rolle (Fig. 261). Überall, wo sich reiche Tonlager fanden, erhob sich eine rege Töpferindustrie. Der Umstand, daß die Ausfuhr nach den Niederlanden und England durch kölnische Kaufleute besorgt wurde, brachte die rheinischen Töpfereien in Aufschwung. Die „Krukenbäcker" lassen sich in ihrer reichen Tätigkeit von Siegburg und Frechen bei Köln bis Höhr und Grenzhausen bei Selters im Nassauischen (Kannenbäckerländchen) verfolgen. Eine große Ausdehnung besaßen die Töpfereien in Raeren (bei Aachen). Im inneren Deutschland waren die Fabrikate von Kreußen bei Bayreuth berühmt und beliebt. Die Verschiedenheit des Materials, welches an den einzelnen Orten verwendet wurde, bedingt eine Mannigfaltigkeit der Lokalstile. Das Siegburger Steinzeug, aus eisenfreiem Ton hergestellt, zeichnet sich (wenigstens in späterer Zeit) durch weißliche Färbung

Fig. 261. Fries mit Masken von einem niederrheinischen Tonkruge.

Fig. 262. Kreußener Trauerkrug.

aus, gestattete eine dünne, durchsichtige Glasur, während das braune Frechener Steinzeug die unreine Naturfarbe des Tons durch eine undurchsichtige Glasur verdeckt. Den Krügen von Grenzhausen ist vorwiegend eine blaugraue Färbung eigen. Das Steinzeug von Siegburg, Grenzhausen usw. nach den eigentümlichen Formen der Ornamente zu gliedern, ist großen Schwierigkeiten unterworfen, da z. B. die Siegburger, wahrscheinlich in Köln modellierten Formen auch in Raeren häufig gebraucht wurden, während die Rücksicht auf den Markt, den Geschmack der Besteller, zu Abweichungen von dem Herkommen Anlaß gab. Doch bildeten sich in den einzelnen Töpfereien Spezialitäten aus. Raeren z. B. gehören die sogenannten Bartmänner, nach den bärtigen Masken am Halse der Krüge so benannt, an; in Kreußen wurden die Krüge gearbeitet, welche nach den Gegenständen des Reliefschmuckes unter dem Namen Apostelkrüge, Kurfürstenkrüge, Planetenkrüge, Jagdkrüge, Schwedenkrüge, Landsknechtskrüge usw. gehen. Die Kreußener Krüge (Fig. 262) sind meistens in dunkelbrauner Masse hergestellt, die Reliefsfiguren emailliert, wobei Blau und Gelb, für Gesichter und Hände Fleischfarben vorherrschen. Die Formen haben hier eine größere Schwerfälligkeit als im rheinischen Steinzeuge, nur die Kannen mit Ausgußröhren zeigen Fuß und Hals reicher gegliedert. Nicht bloß nach dem Ursprungsorte und den Gegenständen des plastischen Schmuckes, sondern auch nach mutmaßlicher Be-

stimmung und nach der Gestalt unterscheidet der Sammler die Steinzeuggefäße. Er spricht von Trauerkrügen, grauen Krügen mit rautenförmigem, meist eingeschnittenem, weißem und schwarzem Schmucke, und unterscheidet Schnellen (verjüngte Zylinder) und Balustern (in der Mitte stark ausgebauchte Krüge) von Schnabelkrügen, Wurst- oder Ringkrügen, bei welchen der ringförmig gebogene Körper des Gefäßes auf einem Ständer aufruht, Gurden, welche wie Pilgerflaschen geformt sind, usw. (Fig. 265).

Fig. 263. Schrank. Vlämische Arbeit. Wien, Sammlung Liechtenstein.

Die Töpferhand bildete nicht allein die Gefäße, sondern erwies sich auch der Architektur dienstbar, indem sie, wie schon im Mittelalter, Fliesen zur Bedeckung des Bodens und der Wände herstellte. In den mächtigen Kachelöfen entwarf sie förmliche Möbel. Der Kachelofen des 16. und 17. Jahrhunderts, im südlichen Deutschland, namentlich aber in den Alpengegenden, noch in einzelnen Exemplaren erhalten, zeigt in der Regel einen strengen architektonischen Ausbau. Auf dem Fußgestelle, das nicht selten die Gestalt lebendiger Träger annimmt, ruht zunächst ein breiter Unterbau, über welchem sich ein schmälerer Oberbau erhebt. Gesimse und Bekrönung, überhaupt architektonische Glieder fehlen selten. Die Kacheln sind plastisch dekoriert, mit einer meistens grünen Glasur überzogen. Die Einfarbigkeit weicht später einer polychromen Ausstattung, der plastische Schmuck tritt gegen den malerischen, in den Füllungen

wenigstens, zurück, während Pilaster, Gesimse und Bekrönung noch lange die kräftige plastische Form behalten. Prachtöfen des 17. Jahrhunderts, 1626 von Adam Vogt geformt, mit schwarzer Glasur, besitzt noch das Augsburger Rathaus, während in der Schweiz, wo namentlich die Hafner in Winterthur eine reiche Tätigkeit entwickelten, die mehrfarbigen Öfen in trefflichen Beispielen vorkommen.

Fig. 264. Schnitzwerk aus dem Rathause in Bremen.

Mit den deutschen Kunstschreinern wetteifern in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die niederländischen, die holländischen wie die vlämischen, welche man an ihrem Wahrzeichen, der von ihnen mit Vorliebe verwendeten „Karotte“, den kleinen, unten zugespitzten, oben mit einem Knauf abschließenden Rundstäben auf Leisten und Pilastern (Fig. 263) leicht erkennt.

Eine reiche Wirksamkeit öffnet der Holzbau und die Holzausstattung der inneren Räume der Holzskulptur. Die Täfelung der Wände, die Türen, die der Täfelung vortretenden Schränke boten dem Schnitzer ein weites Feld dar. Im allgemeinen decken sich die dekorativen Formen der holzgeschnitzten Möbel mit den in der Architektur gebräuchlichen. Aus Holbeins Totentanzbildern ersehen wir, daß bereits in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts Renaissanceformen an Stühlen und Bettstellen vorkommen. Gegen die Mitte des Jahrhunderts

erscheinen die gotischen Dekorationsmotive beseitigt; nur in der technischen Arbeit bleibt die alte Übung zu Recht bestehen. Ein kräftiges Relief, ein starker Wechsel von Licht und Schatten, die Scheidung der konstruktiven und füllenden Glieder erinnern an die enge Beziehung zur Architektur, welche die Skulptur in gotischen Zeiten unterhalten hatte. Als Träger wird weniger die Säule als der Pfeiler verwendet; diesem treten Hermen vor, oder auch ganze Figuren nach Art der Karyatiden (Fig. 264). Die Füllungen werden von breiten Rahmen umschlossen, zeigen häufig figürlichen Schmuck, an dessen Stelle in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Kartusche oder auch rechtwinklig gebrochene Linien treten. Eingelegte Arbeiten müssen, wie die graphischen Vorbilder Peter Flötners beweisen, frühzeitig in Aufnahme gekommen sein; doch herrschen sie erst am Ende des 16. und im 17. Jahrhunderte vor, wo zugleich die Vorliebe für die Verwendung mannigfaltiger Holzarten an einem Möbelstück sich zeigt, der plastische Schmuck gegen den malerischen zurücktritt, die Säulen und die übrigen Glieder in strengerer, allerdings auch trockener Weise, wie in der gleichzeitigen Architektur, der italienischen Renaissance nachgebildet werden.

Es wäre übrigens ein Irrtum, in diesem Rückgange auf die italienische Renaissance die ausschließliche Richtung des deutschen Kunsthandwerkes am Anfange des 17. Jahrhunderts zu erblicken. Neben dieser Richtung macht sich besonders in den Niederlanden und im nördlichen Deutschland eine andere geltend, welche die heimischen Traditionen kräftiger festhält, den derben Formensinn unverhüllt aufweist und der eigentlichen Schnitzkunst ihr volles Recht wahrt. Überhaupt darf bei aller Stärke des italienischen Einflusses nicht übersehen werden, daß die heimische Phantasie dadurch zwar teilweise umgebogen, aber nicht gebrochen wurde. Sie verfuhr nicht eklektisch, nahm nicht bedächtig nur einzelne wahlverwandte Elemente in sich auf; sie wurde vielmehr von den neuen Anregungen und Formen vollständig überströmt. Die fremden Motive empfingen aber gar bald eine solche Umprägung, daß sie der nationalen Weise entsprachen und von dieser mit Recht als Eigentum angesehen werden konnten. Keine mechanisch worgetreue Übersetzung, sondern eine freie Bearbeitung des gegebenen Stoffes wird versucht und in den besseren Werken erreicht. Dies gilt sowohl von der deutschen wie von der französischen Renaissance.

Rheinischer Stangenkrug (Schnelle). Hirschvogelkrug. Rheinische Kanne.

Fig. 265. Deutsche Steinzeugkrüge.

Fig. 266. Die heil. Cäcilia, Statue von Stefano Maderna. Rom, S. Cecilia.

II.

Die Kunst im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert.

A. Das siebzehnte Jahrhundert.

1. Die italienische Kunst im siebzehnten Jahrhundert.

a) Architektur und Skulptur.

Der Schwerpunkt der europäischen Geschichte liegt seit dem 16. Jahrhundert diesseits der Alpen. Er wechselt hier in den verschiedenen Zeitaltern seine Lage, über die Alpengrenze schreitet er nicht mehr zurück. Im Norden werden alle die großen Schlachten geschlagen, welche über die Schicksale der Völker entscheiden; im Norden wird die neue, monarchische Staatsform fest begründet, nach welcher die Italiener der Renaissance vergeblich riefen; im Norden schlägt die selbständig gewordene Wissenschaft neue Wege ein, welche zur tieferen Erkenntnis der Natur, zum besseren Verständnis der menschlichen Vergangenheit, zum Siege der lauteren Wahrheit führen; im Norden endlich entfaltet auch das Kunstleben die reichsten Blüten. Doch darf man nicht der Meinung sein, als ob seitdem in Italien Grabesstille geherrscht hätte. Das Erbe der Renaissancekultur, die vollkommene Beherrschung der äußeren Lebensformen, war noch lange nicht aufgezehrt; in Sachen des feinen, höfischen Geschmackes gaben die Italiener auch fernerhin den Ton an. Ebenso blieb der Ruhm der italienischen Kunst aufrecht; besonders in Künstlerkreisen galt Italien nach wie vor als die wahre Hochschule, wo allein oder doch vorzugsweise die persönliche Erziehung vollendet werden könne. Von dem regen internationalen Verkehr abgesehen, fanden die italienischen Künstler in der eigenen Heimat vollauf Beschäftigung. Viele große Städte Italiens verdanken ihre Physiognomie erst der Bautätigkeit seit dem Ende des 16. Jahrhunderts. Neapel, Palermo würden ihren eigentümlichen Charakter stark abschwächen, wollte man alle Werke, welche hier nach der Renaissanceperiode geschaffen worden, entfernen. Vollends Rom hat seine Signatur, die Monumentalbrunnen, die Mehrzahl seiner Kirchen und Paläste, erst im Zeitalter Sixtus' V.

(1585—1590) und in der nächstfolgenden Periode empfangen. Das Papsttum war nicht mehr eine Weltmacht wie im Mittelalter, es hatte auch den nationalen Charakter abgelegt, welchen es in der Renaissanceperiode anstrebte. Immerhin huldigten ihm noch die romanischen und ein Bruchteil der germanischen Völker. Es spielte noch immer eine wichtige politische Rolle, welcher es durch den Glanz seines Auftretens Nachdruck verlieh. Auch die innerlich wieder gefestigte Kirche fühlte sich stark genug, um auf die Phantasie der Menschen zu wirken und durch eifrige Kunstpflege, wobei sie der herrschenden Zeitströmung vielfach nachgab, ihr Ansehen zu erweitern. Das italienische Volk leistete keinen Widerstand. Es führte ein bloßes Privatdasein. Während im Norden markerschütternde Tragödien gedichtet werden, die auf feinsinnigen psychologischen Studien ruhende Charakterkomödie aufblüht, ersteht in Italien das lyrische Drama, wird durch die musikalische Kunst das sinnliche Empfindungsleben fast ausschließlich gepflegt und genährt. Gerade auf die Wirkung starker elementarer Eindrücke war der kirchliche Kultus, die kirchliche Kunst gerichtet. Namentlich die kirchliche Architektur. Wie trefflich die Baukunst sich dem Bedürfnisse der Kunst anschmiegte, durch effektvolle Gegensätze, durch die Entfaltung reichen Prunkes den sinnlichen Eindruck des Kultus verstärkte, ist bekannt genug. Sie hätte aber diese Dienste nicht leisten können, wenn sie nicht in ihrem eigenen Kreise zu einer verwandten Entwickelung gedrängt worden wäre. Jede Kunstgattung, jede Kunstweise besitzt ihre innere Geschichte. Ist einmal eine bestimmte Einzelform oder eine zu einem Gesamtbild verbundene Summe von Formen geschaffen worden, so gehen die folgenden Geschlechter daran, alle Wirkungen, welche in ihnen ruhen, alle künstlerischen Folgerungen, welche man aus ihnen ziehen kann, an das Licht zu bringen. Wie diese innere Lebenskraft der künstlerischen Formen sich äußert, wie sie den Ausdruck wechselt, allmählich aufgebraucht wird, das zu verfolgen und dabei den fördernden oder hemmenden Einfluß der herrschenden Geistesströmungen, den Zusammenhang zwischen dieser selbständigen Formenentwickelung und dem allgemeinen Kulturleben nachzuweisen, gehört zu den lohnendsten, aber auch schwierigsten Aufgaben der Forschung.

Die Voraussetzung für die Bauweise am Schlusse des 16. Jahrhunderts war die in feste Regeln und klare Normen gefaßte Architektur der Renaissance. Sie gestatteten auch minder phantasiereichen Künstlern, mit den großen Meistern zu wetteifern, und fanden zunächst willkommene Aufnahme. Bald aber wurden sie als lästige Fesseln empfunden und ihre Lockerung erschien wünschenswert. Für diesen Wandel im Geschmack ist offenbar der Bau des Riesendomes St. Peter in Rom von größter Bedeutung. Denn fortgesetzt wurde durch die Probleme, die er bot, die Phantasie der Künstler angespornt, neue grandiose Lösungen und Wirkungen zu ersinnen. So gab auch die jüngere Generation von Architekten nach Michelangelo ihren Bauten eine größere Wucht, steuerte auf einen mächtigeren Gesamteffekt los und prüfte die rein architektonischen Formen auf ihre dekorative Brauchbarkeit. Die dekorative, malerische Richtung, welche auf die Raumwirkung den Hauptnachdruck legt, die Harmonie der Verhältnisse zugunsten kräftiger, die Sinne reizender Gegenstände zurücktreten läßt, bildet das letzte, von der allgemeinen Kulturströmung unterstützte Ziel der Baumeister.

Der Grundriß der Kirchen offenbart die Vorliebe für breite Mittelschiffe mit eingebauten Kapellen oder schmalen Seitenschiffen, welche jedoch vom Mittelschiffe sich schärfer abtrennen, da dieses in der Regel nicht von Säulen, sondern von reichgegliederten Pfeilern gestützt wird. Das Querschiff ragt selten über die Flucht der Kirchenmauer hinaus, hat nur eine größere Tiefe und wird regelmäßig von einer Kuppel gekrönt. Der stärkste Nachdruck wird auf die Dekoration der Decke, gewöhnlich eines Tonnengewölbes, gelegt. An die Stelle der Kassetten, welche dem Inneren der Peterskirche das Gepräge ernster Großartigkeit aufdrücken, tritt später die Gliederung der Wölbung durch rahmenartige Stuckornamente, mit zahlreichen, dem Maler

zur Ausschmückung überwiesenen Flächen. So war einem überaus fruchtbaren Zweige der neueren Malerei, der Gewölbe- und Kuppelmalerei, ein weiter Spielraum eröffnet. Eine so malerische Wirkung, wie sie im Innern der Kirche durch farbige Dekoration, perspektivische Ausblicke, die Art der Beleuchtung erzielt wird, konnte in den Fassaden nicht erreicht werden. Doch merkt man, daß auch hier die Gegensätze von Licht und Schatten gern betont wurden. Als festgeschlossener Giebelbau wird die Fassade aufgefaßt, aber als reines Zierstück, ohne organischen Zusammenhang mit dem Innern behandelt. Die stärkste Entfaltung von Kraft und

Fig. 267. Kuppel der Kirche S. Ivo (Sapienza) in Rom. Von Borromini.

Reichtum wird für die Mitte aufgespart. Zwei Ordnungen von Stützen, unten durch Halbsäulen und Pilaster verstärkte Säulen, im Oberstock Pilaster, gliedern die Stirnwand in vertikaler Richtung. Voluten oder ähnliche Bildungen vermitteln gewöhnlich zu beiden Seiten den Übergang von dem breiteren Untergeschoß zu dem schmaleren Obergeschoß. Die Wandflächen zwischen den derb geformten Trägern empfangen durch reich eingerahmte Nischen Leben und Schmuck. Diese scharfen Kontraste genügten aber den Künstlern noch nicht. Gebrochene oder doch geschweifte Giebel krönen den Bau; die einzelnen Fassadenteile treten bald vor, bald zurück, gliedern durch Wechsel von Licht und Schatten die Wandmasse; die Fluchtlinie der Fronte wird nicht gerade, sondern mit leichter Biegung gezogen, der Wellenlinie genähert. Selbst Türme

und Kuppeln (Fig. 267) müssen sich ovale Formen und starke Kurven gefallen lassen. Es wird damit eine perspektivische Vertiefung und Scheinbereicherung und der Ausdruck von Leben, Kraft und Leidenschaft erstrebt. — Rom ist die Geburtsstätte dieses neuen Stils und Giacomo

Fig. 268. Il Gesù in Rom. Längsschnitt.

Barozzi da Vignola (1507—1573), der Gehilfe und Nachfolger Michelangelos in der Bauleitung von St. Peter, wird ihr formaler Begründer. Nachdem er sich mit seinem weitberühmt gewordenen Werke über die fünf Säulenordnungen als Theoretiker der reinen Renaissance

erwiesen, begann er 1568 den schon früher (Band III, Seite 165) erwähnten Bau der Jesuitenkirche in Rom, die der Typus für die ganze barocke Kirchenbaukunst wurde (Fig. 268 und III, Fig. 183).

Für diese im 17. Jahrhundert herrschende Bauweise Italiens ist der Name Barockstil im Gebrauche. Wenn diese Bezeichnung nur einen Stilbegriff bedeutet und auf die italienischen Werke und die ihnen verwandten im Norden eingeschränkt bleibt, so ist gegen die Übung nichts einzuwenden. Nur darf nicht etwa die ganze europäische Kunst des 17. Jahrhunderts unter dem Barockstil zusammengefaßt, auch nicht seine Dauer zeitlich fest begrenzt werden, da Schöpfungen des folgenden Jahrhunderts gleichfalls seine Merkmale an sich tragen. Am wenigsten ist es gestattet, den Beigeschmack des Verwerflichen und Verächtlichen, welchen die parteiischen Erfinder des Namens diesem gaben, ernst zu nehmen. Abgesehen davon, daß der Barockstil die Empfindungsweise der Zeit vortrefflich verkörperte, also eine historische Berechtigung hat, kann zahlreichen Schöpfungen, besonders Kirchen (S. Susanna von Maderna, S. Ignazio von Algardi, S. Carlo alle quattro fontane von Borromini in Rom und andere), wenigstens eine große dekorative Wirkung nicht abgesprochen werden. Unter den zahlreichen Künstlern Roms: Giacomo della Porta (1541—1603), Vollender von Gesù nach Vignolas Tode, Carlo Maderna (1556—1639), dessen Name mit der Vollendung der Peterskirche für immer verknüpft bleibt, Francesco Borromini (1599—1667), dem rücksichtslosesten Vertreter der neuen Richtung, Domenico Fontana, Carlo Rainaldi usw. gewann den größten Ruf Lorenzo Bernini (1598—1680) aus Neapel. Bernini war überhaupt der berühmteste Künstler seiner Zeit. Von dem unbegrenzten Ansehen des „Cavaliere“ liefert ein vollgültiges Zeugnis der Bericht über seinen Aufenthalt in Paris (1665), wohin ihn Colbert berufen hatte, um seinen Rat bei dem Louvrebau zu hören. Schöpferische Kraft besaß er nicht; die Kolonnaden auf dem Petersplatze (III, S. 163) zeigen aber doch, welche gewaltige Wirkungen er aus richtig berechneten perspektivischen Linien zu erzielen verstand. Daneben erscheint die Scala

Fig. 269. Apollo und Daphne.
Marmorgruppe von Bernini. Rom, Villa Borghese.

regia im Vatikan mit ihrer künstlichen Verbreiterung als bloßes Spiel. Das Tabernakel und die Kathedra in der Peterskirche sind wesentlich dekorativer Natur, das Tabernakel überdies nur eine Übertragung einer älteren Säulenform in das Kolossale.

Berninis Ruhm als Architekt wird von seiner Bedeutung als Bildhauer noch überboten. Als solcher hat er tatsächlich dauernde Spuren zurückgelassen und auf das Schicksal der Kunst für lange Zeit bestimmend eingewirkt. In den verschiedensten Darstellungskreisen ist Bernini gleich heimisch, allen drückt er das Gepräge seiner technischen Virtuosität, seiner heißblütigen Natur auf. Er meißelt Poträtbüsten (Ludwig XIV., Kardinal Richelieu), schafft Reiterstatuen

Fig. 270. Brunnen auf der Piazza Navona zu Rom, von Bernini.

(Kaiser Konstantin an der Scala regia), verkörpert antike Gestalten (Raub der Proserpina, in der Villa Ludovisi, Apollo und Daphne, Fig. 269, in der Villa Borghese) und christliche Heilige (Longinus in der Peterskirche, heil. Ludovica in S. Francesco a Ripa), führt zahlreiche Grabmäler aus (das berühmteste, das Grabmal Papst Urbans VIII. in der Peterskirche, zeigt deutlich die Anlehnung an Michelangelo), und schmückt die Plätze Roms mit Brunnen, von welchen einzelne, wie jener auf der Piazza Navona (Fig. 270), oder der Triton auf der Piazza Barberini, zu den künstlerischen Wahrzeichen der ewigen Stadt gehören. Neben der merkwürdigen Fruchtbarkeit Berninis nimmt die Vollkommenheit der Technik unsere Bewunderung gefangen. Sie war in dem frühreifen Künstler schon als natürliche

Anlage vorhanden und empfing durch das Studium spätrömischer Skulpturen reiche Förderung. Allerdings verlockte sie ihn auch zu einseitiger Betonung sinnlicher Wirkungen. Seine Frauenkörper erscheinen übermäßig weich, üppig im Fleische; die Muskulatur der Männer wird übertrieben stark herausgearbeitet, der Effekt durch die unmittelbare Nebeneinanderstellung solcher kontrastierender Leiber noch verstärkt.

Berninis persönliche Neigungen fanden in den herrschenden Stimmungen eine starke Stütze. Die Allegorien hatten bereits in der Renaissanceperiode eine große Rolle gespielt. Sie gewannen jetzt, seit das kirchliche Leben neu erwacht war, in den christlichen Personifikationen einen namhaften Zuwachs. Zahlreiche „Tugenden“ werden durch die Plastik in ihrer Glorie oder als Siegerinnen über unchristliche Laster dargestellt. Diese christlich-allegorische Richtung war ein Zugeständnis an die Renaissancebildung. Die antikisierende Gewandung konnte beibehalten werden. Da aber die abstrakten Figuren kein inneres Leben beseelte, so gewann der reine Formalismus die Oberhand, und um die Öde und Leere des Inhaltes zu verstecken, wurden die äußeren Formen in übertriebener Weise aufgebauscht. Der Naturalismus hatte im 17. Jahrhundert auch in der italienischen Malerei Boden gefunden und die Skulptur entzog sich dieser Strömung nicht. Noch immer glaubten aber die Künstler eines äußerlichen idealen Aufputzes nicht entbehren zu können, um die volle Wirkung zu erreichen. So kam es auch in dieser Hinsicht zu einem Kompromisse. Der Kern der Gestalten, die Kopftypen, die Maßverhältnisse gehen auf die wirkliche Umgebung zurück; in der Gebärde, der Bewegung, dem Wurf der Gewänder wird wieder die Natur übertrieben und dadurch ein falscher idealer Schein hervorgerufen. Die Skulptur schöpft ihre Gesetze nicht aus dem eigenen Wesen, sondern holt sie von der Malerei oder von dem im 17. Jahrhundert leidenschaftlich betriebenen Theater, welches sich ja auch die kirchliche Architektur und teilweise sogar den Kultus selbst untertan gemacht hatte. Als Dekoration unstreitig von großer Wirkung, verlieren die meisten plastischen Werke dieser Zeit ihren Wert, sobald sie den Anspruch auf selbständige Geltung erheben. Ihre übermäßige Beweglichkeit, der Ausdruck hoch gesteigerter Empfindungen packt und blendet einen Augenblick; bei ruhiger Prüfung entdeckt man nur allzu deutlich das äußerliche, gleichsam angelernte Pathos.

Nur wenige Werke und wenige Künstler halten sich von diesen Ausschreitungen fern. Die Porträtstatuen auf den Grabmälern sind häufig würdevolle, wirklich vornehme Gestalten. Auch einzelne Heiligenfiguren, wie die heil. Cäcilia von Stefano Maderna (1571—1636) in der Kirche S. Cecilia (Fig. 266), das rührende Bild einer jugendlichen Märtyrerin, machen dauernden Eindruck. Den François Duquesnoy, gewöhnlich il Fiammingo benannt (1594—1644), rettete die vlämische Abstammung aus der Gefahr des Manierismus. Seine beliebten Kindergruppen, seine heil. Susanna in S. Maria di Loreto, sein heil. Andreas in St. Peter beharren in den Schranken eines gesunden, wenn auch zuweilen derben Naturalismus, bewahren in Wahrheit ein einfaches plastisches Wesen. Für die Mehrzahl italienischer (und auch französischer) Künstler blieb aber der „Berninistil“ lange Zeit als Muster bestehen.

b) Malerei.

Prüft man die römischen Architekten und Bildhauer des 17. Jahrhunderts auf ihre Herkunft, so überrascht die geringe Zahl der Eingeborenen. Viele und darunter die besten sind aus der Fremde, teils aus Ober-, teils aus Unteritalien zugewandert. Unter den römischen Bildhauern erscheinen die Franzosen sogar als die meistbeschäftigten. Auch im Kreise der Malerei kam für Rom das Heil aus den Provinzen. In den lombardischen Städten hat der

Manierismus keine Heimat gefunden, hier galt stets die Farbe als wichtiges Ausdrucksmittel und blieb die besondere malerische Richtung herrschend. Dadurch war auch das Darstellungsgebiet und die Formenwahl bedingt. Ihre beste Kunst zeigten die Oberitaliener in Tafelbildern; sie legten weniger Gewicht auf die pomphaften Gegenstände der Schilderung als auf eine vollkommene Durchführung, bei welcher sie von sorgfältigen Naturstudien ausgingen und die Farbenwirkung betonten. Sie besaßen alle Eigenschaften, welche der römischen Kunst Not taten und erschienen befähigt, ihr neues Leben einzuhauchen. Denn allmählich war man auch in Rom des rein äußerlichen Idealismus, zumal da er mit unzureichenden Mitteln verkörpert wurde, überdrüssig geworden. Die veränderte Zeitstimmung rief nach einer kräftigeren Kunst,

Fig. 271. Die Lautenspielerin, von Michelangelo da Caravaggio. Wien, Galerie Liechtenstein.

welche sich auf die Wiedergabe des wirklichen Empfindungslebens besser verstand. Gerade weil das italienische Volk in das rein private Dasein zurückgeworfen war, drängte sich dies Dasein auch in die künstlerischen Kreise ein und verlangte Beachtung. Nicht die Leute aus dem Volke, die popolani, allein fanden die große dekorative Malerei langweilig und freuten sich herzlich an einer gemalten Glasflasche, in welcher sich die umgebenden Gegenstände treu widerspiegeln. Das war freilich ein gewöhnlicher, ganz unbedeutender Gegenstand, aber doch ungeschminkte Natur, an welcher die Kunst der Malerei ihre Zauberkraft erproben konnte.

Der Mann, welcher solche Neuerungen nach Rom brachte, kam von Oberitalien: Michelangelo Merisi (oder Amerighi), nach seiner Heimatstadt in der Provinz Bergamo Caravaggio genannt. Er steht mit den Caracci aus Bologna an der Spitze der jüngeren Geschlechter.

Verleitet durch ein Schmeichelsonett Agostino Caraccis, welches die verschiedenen Vorzüge der alten Meister pries und sie alle in einem Genossen, dem Nicolo dell' Abbate, vereinigt sah, hat man Caravaggio und die Caracci als scharfe Gegensätze dargestellt. Während jener angeblich dem reinen Naturalismus huldigte, sollten diese das Heil der Malerei in einer geschickten Auswahl aus den besten Eigenschaften der größten Künstler, in einem eklektischen Verfahren gesucht haben. In Wahrheit haben die einen wie die anderen der reicheren Naturwahrheit

Fig. 272. Lautenspieler, von Michelangelo da Caravaggio. Turin.

gehuldigt, ihre Formen genauer der Wirklichkeit angepaßt und auf das Kolorit großen Nachdruck gelegt. Wetteifernd folgten sie verwandten Bahnen. Wenn man den Naturalismus als den Fahnenspruch der einen Kunstpartei gelten läßt, wie erklärt man dann, daß Guido Reni, ein Hauptführer der anderen Partei, in seinem Bacchus (Dresden) das Gegenstück zu Rembrandts übel berufenem Ganymed liefert und die Legende von der jugendlichen Madonna, welche mit Tempeljungfrauen an priesterlichen Gewändern arbeitet (Petersburg, Ermitage), in eine gewöhnliche Näherinnenschule verwandelt? Die Künstler unterscheiden sich voneinander durch das Temperament und den persönlichen Entwickelungsgang. Ferner hat die verschiedene Natur der ihnen gestellten Aufgaben auf ihren Stil eingewirkt. Auf dem Gebiete der deko-

rativen Malerei, in den Fresken der Kirchen und Paläste, blieb die überlieferte Weise noch teilweise in ihrem Besitzstande aufrecht; hier war der Anschluß an ältere Vorbilder und Meister selbstverständlich enger, als im Kreise der Tafelmalerei. Die Kämpfe, von welchen die Zeit-

Fig. 273. Grablegung Christi, von Caravaggio. Rom, Vatikanische Galerie.

genossen erzählen, waren mehr persönlicher als sachlicher Natur, wurden zumeist durch die Eifersucht und den Neid der Künstler und nicht durch innere Gegensätze in der Auffassung der Dinge hervorgerufen. Der Schauplatz dieser Kämpfe war Rom und später Neapel.

Caravaggio (1569—1609), unter venezianischen Einflüssen aufgewachsen, brachte in

Rom, wohin er in den neunziger Jahren übersiedelte, das Sittenbild, Schilderungen einfacher Figuren und Szenen aus dem Volksleben, in die Höhe, deren Reiz vorzugsweise auf der feinen malerischen Durchführung beruhte. Noch ganz im Geiste der Venezianer ist die Lautenspielerin in der Liechtensteingalerie zu Wien und der Lautenspieler in Turin (Fig. 271 und 272) gedacht. Sie erscheinen wie ein Ausschnitt aus den bekannten venezianischen Konzertbildern, streifen auch in der Farbengebung an die guten Meister Venedigs. Gar bald aber zog er, offenbar unter dem Einflusse seines leidenschaftlichen, persönlichen Charakters, mit Vorliebe die Nachtseiten des Lebens zur Darstellung heran und gefiel sich in der Wiedergabe wilder, von heftigen oder bösen Affekten erfüllter Naturen. Die Falschspieler, ehedem in der Galerie Sciarra, eine Wiederholung in Dresden, sind das bekannteste Beispiel solcher, mit packender Wahrheit gemalten unheimlichen Gesellen. Selbst in seinen zahlreichen Kirchenbildern konnte er der Neigung, das Rauhe und Finstere im Leben am stärksten zu betonen, nicht widerstehen. Er entkleidet die heiligen Gestalten jedes idealen Schimmers. Der Tod der Maria im Louvre,

Fig. 274. Galatea und Polyphem, von Agostino Caracci. Rom, Palazzo Farnese.

die Grablegung Christi in der Vatikanischen Galerie (Fig. 273) bringen uns auf die unmittelbare Gegenwart, die harte, unerbittliche Wirklichkeit herab. Er schildert in den biblischen Bildern eigentlich nur Begebenheiten aus dem gewöhnlichen Leben, wobei er aber die Typen aus den unteren Volksschichten wählt und selbst an das Gemeine streifende Züge anzubringen nicht verschmäht. Damit hängt auch die Wandlung in seinem Farbensinne zusammen. Während die älteren Werke an den satten Glanz venezianischer Bilder erinnern, wendet er später das sogenannte Kellerlicht an, wirft grelle Lichtstreifen schroff in eine dunkle Umgebung. Mit dieser von oben herab scharf einfallenden Beleuchtung erzielte er unleugbar große Effekte, fand auch darin zahllose Nachahmer, verlockte aber auch, nachdem der plastisch ideale Manierismus überwunden schien, zu einer neuen, ebenso verhängnisvollen, zur malerischen Manier. Von Caravaggio nehmen die Dunkelmaler ihren Ausgangspunkt.

In Rom stieß nun Caravaggio mit dem bologneser Künstlerkreise zusammen. Lodovico Caracci (1555—1619) hatte sich in seinen jungen Jahren mit den Werken Correggios und der späteren Venezianer vertraut gemacht und, von seiner Wanderschaft in die Heimat zurückgekehrt, auch seine beiden Vettern Agostino (1557—1602) und Annibale (1560—1609) zu dem gleichen Studiengange angeregt. Alle drei, zwar nicht dem Blute nach nahe verwandt —

die Großväter waren Brüder gewesen — aber durch die gleiche Richtung und dasselbe Ziel eng verbunden, dabei sich trefflich in ihren Naturen ergänzend, traten dann in Bologna (1582) zu gemeinsamer Arbeit zusammen (Fresken mythologischen und antikhistorischen Inhaltes in Palästen) und stifteten nach damaliger Sitte eine Akademie unter dem Titel der „Incamminati", das heißt der auf den rechten Weg gebrachten, welche zugleich eine für die Zukunft vorbildlich wirkende Kunstschule wurde. Hier zeigt sich der Unterschied zwischen den Caracci und Caravaggio. Dieser suchte nur einen augenblicklichen Erfolg, stellte einfach seine Leistungen den

Fig. 275. Von den Deckenmalereien des Annibale Caracci im Palazzo Farnese.

Manieristen gegenüber; die Caracci gingen gründlicher, systematischer zu Werke, wollten die Künstlerbildung dauernd heben und verbessern. In ihren eigenen Werken huldigten sie aber gleichfalls der malerischen Richtung und griffen die Gegenstände der Darstellung häufig unmittelbar aus dem Leben heraus. Annibale Caracci übte die Radierung, welche Vervielfältigungsart ungleich malerischer wirkt, als der, nebenbei gesagt, von Agostino Caracci eifrig gepflegte Kupferstich; er zeichnete bologneser Straßenfiguren und malte Landschaften. Auch in den Figurenbildern haben die Caracci ihre naturalistischen Neigungen kundgegeben. Die letzte Kommunion des heil. Hieronymus von Agostino Caracci in der Pinakothek zu **Bologna** erfreut durch die ausdrucksvollen Porträtköpfe der Nebenfiguren; die Almosenverteilung des heil. Rochus

von Annibale in der Dresdener Galerie gibt das physische Leiden mit großer Wahrheit wieder. Daß in den Freskowerken naturalistische Züge nicht so scharf auftreten, liegt in dem Wesen dieses Kunstzweiges. In Freskogemälden gipfelt aber die Tätigkeit und der Ruhm der Caracci.

Der Gunst des Kardinals Farnese dankten die Caracci den Ruf nach Rom, wo sie den Palast Farnese mit Fresken schmückten. Lodovico kehrte nach kurzem Aufenthalt wieder nach Bologna zurück; Agostino ließ die Arbeit liegen, nachdem er einige Felder (Fig. 274) gemalt hatte, und zog nach Parma; Annibale vollendete das Werk, welches daher gewöhnlich auf seinen Namen geschrieben wird. In den dekorativen Teilen (Fig. 275) macht sich der Einfluß der Decke in der Sixtinischen Kapelle geltend. In den mythologischen Darstellungen, welche die Macht der (Götter, Helden und Menschen beherrschenden) Liebe verherrlichen, zeigen das Kolorit,

Fig. 276. Vierge au silence, von Annibale Caracci. Louvre.

die Kontraste starker Männer und üppiger Frauen das allmähliche Vordringen sinnlicher Wirkungen. Als heiterer Palastschmuck haben die Fresken kaum ihresgleichen. Unter den zahlreichen religiösen Darstellungen und Altarbildern, welche aus den Werkstätten der Caracci hervorgingen, ragen besonders die hervor, in welchen sich eine feinere elegische Empfindung kundgibt, wie in den berühmten drei Marien am Grabe in London (Nationalgalerie), oder ein schalkhafter Ton leise anklingt, wie in dem unter dem Namen „Silence du Carrache" bekannten Bilde im Louvre. Der kleine Johannes berührt neckend das schlummernde Christuskind. Da legt die Madonna, deren Kopf das Studium Correggios erkennen läßt, mahnend den Finger an den Mund (Fig. 276). Beide Gemälde rühren von Annibale her, welcher zwar nicht an Tüchtigkeit, doch an fruchtbarem Wirken und an Ruhm die anderen Familienglieder übertrifft.

Der Akademie in Bologna dankt eine Reihe vortrefflicher Maler, welche besonders Rom mit ihren Werken und ihrem Rufe erfüllten, ihre Ausbildung. Es spricht für den gesunden

Fig. 277. Aurora. Deckenfresko von Guido Reni. Rom, Palazzo Rospigliosi.

Unterricht, daß die Schüler ihre Selbständigkeit bewahrten und ihre persönliche Natur ungehindert entfalten konnten. Der begabteste unter ihnen war unstreitig Guido Reni (1575—1642). Leider erfüllte er durch seinen Hang zum Wohlleben und zu bequemem Schaffen nicht vollständig die Erwartungen, welche man an sein Auftreten in jungen Jahren knüpfen durfte. In Rom, wo er sich wiederholt (bereits in den neunziger Jahren) aufhielt, malte er um 1609 sein bestes Werk, zugleich ein Meisterwerk der ganzen neueren Kunst, das Deckenfresko im Kasino des Palastes Rospigliosi auf dem Quirinal (Fig. 277): Aurora, Rosen streuend, fliegt der von Horen umkreisten Quadriga des Sonnengottes voran und verkündet den nahenden Morgen.

Fig. 278. Begegnung Kaiser Ottos mit dem h. Nilus. Wandgemälde von Domenichino (Teilstück). Grottaferrata.

Als Guido später wieder in seine Heimat zurückkehrte, betrieb er vorzugsweise die Tafelmalerei, wobei er allmählich in eine immer lässigere Manier verfiel. Während seine älteren Altargemälde sich durchgängig durch eine kräftige warme Färbung und wohldurchdachte Anordnung auszeichnen, wie das zweiteilige Bild der Pieta in der Pinakothek zu Bologna, treten uns in seiner letzten Periode nur noch selten größere geschlossene Kompositionen entgegen. An Beliebtheit, selbst Volkstümlichkeit büßte er aber nichts ein, da er es vortrefflich verstand, die Stimmungen der Zeit künstlerisch zu verwerten. Diese begünstigte, auch in den kirchlichen Anschauungen, eine weichliche Sinnlichkeit, eine sentimentale Schwärmerei. Mit Vorliebe wurden von ihm der leidende Christus mit verzücktem Blicke und schmachtendem Ausdrucke — welcher Gegensatz zu Dürers kräftigen Christusköpfen! — und die schmerzensreiche Madonna gemalt,

unter allgemeinem Beifalle in weiblichen Brustbildern, welche unter den Namen Magdalena, Kleopatra usw. gingen, Frauenideale verkörpert. Sie mahnen an die venezianischen Schilderungen schöner Frauen, haben aber einen sentimentalen Beigeschmack. Seine Frauenköpfe gehen

Fig. 279. Letzte Kommunion des h. Hieronymus, von Domenichino. Rom, Vatikan.

auf zwei Typen zurück. Anfangs gab er einem zarten, fast kränklichen Charakter den Vorzug, wofür der auf den Namen der Beatrice Cenci getaufte Frauenkopf das berühmteste Beispiel bietet; später liebte er die breiteren Formen des Niobekopfes. Durch das in der letzten Zeit bei ihm vorherrschende graue Kolorit verlieh er ihnen aber gleichfalls einen schwächlichen Ausdruck.

An Begabung steht Domenico Zampieri oder Domenichino (1581—1641) gegen seinen Mitschüler zurück, überragt ihn aber doch durch gleichmäßigen Fleiß und gewissenhafte Hingabe an die Arbeit. Auch Domenichino entfaltete in Rom, wo er an der Familie Borghese warme Gönner fand, als Freskomaler eine reiche Tätigkeit. Die Kuppelfresken in S. Andrea della Valle mit den Evangelisten sind noch ganz in dem monumentalen Stile des Cinquecento gedacht; die Wandbilder in S. Luigi, aus dem Leben der heil. Cäcilia, vor allem aber die Szenen aus dem Leben des heil. Nilus in der Kirche zu Grottaferrata bei Rom lehren

Fig. 280. Anbetung der Hirten, von Ribera. Paris, Louvre.

ihn als einen feinen Naturbeobachter und lebendigen Erzähler kennen (Fig. 278). Die sorgfältige Durchbildung der Komposition und der einzelnen Gestalten zeigt auch sein berühmtestes Altargemälde, die letzte Kommunion des heil. Hieronymus in der Vatikanischen Galerie (Fig. 279). Er lehnte sich an das gleichnamige Bild Agostino Caraccis eng an, wog aber die Komposition feiner ab, verlieh ihr eine größere Ruhe. Bei der Wiedergabe des antiken Lebens strebt er durchaus nicht nach klassischen Formen, sondern bewährt auch hier einen gesunden naiven Realismus. Die Jagd der Diana in der Villa Borghese, in den Jahren 1625—1630 gemalt, führt uns in einen Kreis niedlicher, halbwüchsiger Mädchen, welche in reizender Landschaft sich zum Wettschießen und Baden versammelt haben und mitten in ihrem

idyllischen Tun von zwei Eindringlingen überrascht werden. Auch hinsichtlich der Komposition und der Farben gehört dieses Bild zu seinen besten.

In Rom behielten die Schüler und Anhänger der Caracci das Übergewicht. Anders in Neapel, wo die künstlerische Tätigkeit durch die spanischen Vizekönige vielfache Anregungen gewann und in der Ausmalung der Kapelle del Tesoro im Dome eine große Aufgabe fand. Die zur Ausführung des Werkes berufenen römischen Maler, Guido Reni und Domenichino, stießen auf einen heftigen Widerstand der heimischen Künstler. Guido kehrte unverrichteter oder

Fig. 281. Die h. Agnes, von Ribera. Dresden.

halbverrichteter Sache zurück. Domenichino hielt länger aus, starb aber vor Vollendung der Kuppelfresken. Nach heutigem Sprachgebrauch war es eine organisierte Comorra, die den Mitbewerb der Fremden zu hindern suchte. So hat also auch in diesem Falle zunächst persönliche Eifersucht den Kampf herbeigeführt. Darüber dürfen aber die tatsächlich vorhandenen Gegensätze in den künstlerischen Anschauungen nicht vergessen werden. Ein richtiger Instinkt hatte Caravaggio bestimmt, nach Neapel und Süditalien zu fliehen, als er 1606 wegen einer Bluttat Rom verlassen mußte. Im Süden stieß er auf eine verwandte Richtung. Caravaggio hat den sogenannten Naturalismus in Neapel nicht eingebürgert — er starb bereits 1609 im Elend —, wohl aber, da er auch hier als Maler tätig auftrat, wirksam gefördert. In Neapel gewann der auf antiken Studien fußende Idealismus niemals Raum. Schon im 15. Jahrhundert

wurden hier Bilder gemalt, welche man nachmals mit niederländischen Schöpfungen verwechseln konnte. Jedenfalls tauchten hier früher und kräftiger als im übrigen Italien niederländische Einflüsse auf. Die süditalienische Malerei folgte auch im 17. Jahrhundert diesen altheimischen Spuren. Doch hat es kein Neapolitaner Maler zu großer Bedeutung gebracht. Im höchsten Ansehen stand mit Recht der in Spanien geborene Giuseppe Ribera (1588 bis 1656), Spagnoletto genannt. Der Bedeutung Riberas wird man ebensowenig gerecht,

Fig. 282. Das Wasser. Aus der Allegorie der vier Elemente, von Albani. Turin.

wenn man ihn mit der landläufigen Bezeichnung eines Naturalisten abfertigt, wie wenn man die Caracci und ihren Anhang schlechthin als Eklektiker auffaßt. Aus mehreren seiner Bilder leuchtet das helle Muster Correggios, andere Werke, wie namentlich die Kommunion der Apostel in S. Martino zu Neapel und die stimmungsvolle Anbetung im Louvre (Fig. 280), bekunden eine sorgfältige Durchbildung der Komposition. Und selbst wenn er der herrschenden Richtung folgt, Visionen, wie die Himmelsleiter Jakobs im Madrider Museum, Martyrien, wie jenes des heil. Bartholomäus, gleichfalls in Madrid oder Materdolorosabilder und verzückte Heilige

(Fig. 281) malt, wenn er zu derberen Modellen greift, das leidenschaftliche oder schwärmerische Element betont, der Schwarzmalerei sich ergibt, ragt er doch über die meisten Genossen durch die sichere Zeichnung, den Ernst des Ausdruckes, die tiefere Glut der Stimmungen empor.

Fig. 283. Aurora, Deckenbild von Guercino. Rom, Villa Ludovisi.

Die Caracci, Guido Reni, Domenichino, Caravaggio und Ribera bilden die Spitzen der Malergemeinde Italiens im 17. Jahrhundert. Aber wie neben den Hauptplätzen der Kunstpflege zahlreiche kleinere Mittelpunkte des Schaffens bestanden, so traten auch den Hauptmeistern noch zahlreiche Maler zur Seite, welche zwar in der Entwickelungsgeschichte dieser Kunst keine Rolle spielen — denn mit der Entwickelung der Malerei war es in Italien beinahe zu Ende —, wohl aber den Anspruch auf persönliche Wertschätzung erheben dürfen. Einzelne Werke werden immer mit genannt werden, wenn man die besten Schöpfungen der italienischen Malerei aufzählt. Mehrere Künstler haben, da sie sich in mannigfachen Gattungen und Weisen versuchten, neben vielem Verfehlten doch auch einzelne gelungene Leistungen aufzuweisen; zahlreiche Künstler dieser Zeit haben ein Jahrhundert lang einen klangvollen Namen behalten; in allen Schulen herrscht jedenfalls reges Leben, freilich auch, durch Neid und Eifersucht hervorgerufen, bitterer Kampf. Die Künstler verkörperten nur selten noch Volksgedanken, waren vielmehr stolz auf ihre

eigenen „Inventionen", lebten in einer Welt für sich, verlangten und erlangten von der übrigen Menschheit, daß sie ihnen Achtung zollte.

In der Heimat der Caracci erhielt sich die Malerei noch lange auf stattlicher Höhe. Der Mitschüler Guidos und Domenichinos, der Sohn eines reichen Seidenhändlers, Francesco Albani (1578—1660), drang zwar mit seinen zahlreichen Altarbildern nicht durch; in einem beschränkten Gedanken- und Formenkreise gewann er aber doch verdienten Ruhm: in der Schilderung anmutiger Nymphen und Amorinen oder Engel, die sich in heiterer Landschaft bewegen

Fig. 284. Judith, von Christofano Allori. Florenz, Pal. Pitti.

und zu welchen ihm seine zweite Frau und seine zehn Kinder Modell standen. Seine bekanntesten Bilder dieser Art sind die vier Elemente in Turin (Fig. 282) und in der Villa Borghese. Wie Albani, so zog auch Giovanni Francesco Barbieri aus Cento, seines Schielens wegen Guercino genannt (1590—1666), dem kampfreichen Leben in Rom den ruhigen Aufenthalt in den Provinzstädten vor, obwohl er in Rom (1621—1623) große Erfolge errungen hatte. Er schuf hier sein bestes Altarbild, die Verherrlichung der heil. Petronilla (in der kapitolinischen Galerie), und schmückte die Villa Ludovisi mit Deckenfresken, der Aurora (Fig. 283) und der Fama, welche in der Farbenwirkung die Fresken Guidos vielleicht noch überragen. Den größten Teil seines Lebens brachte er in seiner Geburtsstadt

und in Bologna zu, mit Aufträgen überhäuft, in gleichem Maße aber auch die ursprünglich den Venezianern abgelauschte Tiefe und Wärme des Kolorits einbüßend. Biblische und historische Genrebilder, in größerem Maßstabe in Halbfiguren ausgeführt, und Einzelgestalten, namentlich Sibyllen, trotz Augenaufschlages und pathetischer Gebärde doch nur eine angenehme, gefällige Wirkung ausübend, wanderten in großer Zahl in den Besitz der Kunstfreunde und verschafften seinem Namen noch im 18. Jahrhundert einen hellen Klang. Auch Carlo Cignani (1628 bis 1719) sicherte sich und der Bologneser Schule, aus welcher er hervorgegangen war, insbesondere durch seine Schilderung der Himmelfahrt Mariä (München) dauernden Ruf.

Fig. 285. Der Triumph Davids, von Matteo Rosselli. Florenz, Pal. Pitti.

Gegen das rege künstlerische Treiben in Bologna tritt eigentlich Florenz in den Hintergrund. Die florentiner Maler hielten sich von den Parteikämpfen fern, bewahrten länger als die anderen Schulen die heimischen Traditionen und verfielen nie, wie die sonst ziemlich langweiligen Fresken des Giovanni da San Giovanni (1590—1636) im unteren Saale des Palastes Pitti, in der Sakristei der Badia vor Fiesole unter anderen zeigen, in Flüchtigkeit. Einem Florentiner, dem Christofano Allori (1577—1621), gelang sogar einmal ein großer Wurf. Seine Judith in der Pittigalerie (Fig. 284) packt den Beschauer durch die üppig sinnliche Schönheit, welche noch durch die reiche Tracht und den Kontrast zu der alten Magd gehoben wird. Eine sorgfältige Zeichnung charakterisiert die Bilder des Ludovico Cardi, bekannter unter dem Namen Cigoli (1559—1613); einen leisen Anklang an Andrea del Sarto bewahren einzelne Gemälde Matteo Rossellis (1578—1650), dessen feiner Schön-

heitssinn namentlich in seinem Triumphe Davids (Fig. 285) zur Geltung kommt. Selbst die untergeordneten Künstler und Ausläufer der Schule, wie Francesco Furini (1600—1649), dessen glattgemalte Frauenkörper noch heute zahlreiche Bewunderer finden, und Carlo Dolci (1616—1686), welcher es trefflich verstanden hat, in weiblichen Halbfiguren (Fig. 286) den weichlichen, an das Sentimentale streifenden Empfindungen — der natürlichen Ergänzung der temperamentvollen und leidenschaftlichen Zeitstimmungen — Ausdruck zu geben, offenbaren doch noch eine gewisse künstlerische Selbständigkeit und retten sich eine vornehmere Haltung als

Fig. 286. Die h. Cäcilie, von Carlo Dolci. Dresden.

Erbstück der großen Vergangenheit. Auch in Oberitalien herrscht eine rege Kunsttätigkeit, außer in Mailand und Modena namentlich in Genua, wo in Bernardo Strozzi (1581—1644) ein überaus fruchtbarer, in der Fresko- wie in der Tafelmalerei gleich erfahrener Meister ersteht, dessen bessere Bilder sich durch einen auf das Genrehafte gerichteten frischen, auch in der Farbe kecken Zug auszeichnen. Ein Hauptwerk von ihm, „Rebekka mit Abrahams Knechten am Brunnen", bewahrt die Dresdener Galerie.

Der große Tummelplatz künstlerischen Treibens bleibt das ganze Jahrhundert hindurch noch immer Rom. Aus den einzelnen Provinzen strömen die Maler herbei, um hier ihr Glück zu versuchen und der von ihnen vertretenen Richtung zum Siege zu verhelfen. Einen

engeren Zusammenhang oder wohl gar eine einheitliche Auffassung dürfen wir in diesen bunt zusammengewürfelten Kreisen nicht suchen. Beinahe ein jeder sucht auf Kosten des anderen in die Höhe zu kommen und durch besondere Virtuosität die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Nur wenige halten an den Traditionen fest und gehen rein sachlich, ohne persönliche Nebenzwecke zu Werke. Zu diesen gehört Andrea Sacchi (1598—1661), der Begründer einer neuen „römischen Schule", dessen heil. Romuald im Kreise der Kamaldulensermönche (Vatikan) von den Schöpfungen des Cinquecento sich nur durch den tieferen Farbenton, die feinere malerische Behandlung der weißen Gewandmassen unterscheidet (Fig. 287). Auch die in der Farbe kreidigen Madonnen des Giovanni Battista Salvi, nach seinem Geburtsorte Sassoferrato genannt (1605—1685), bekunden ein genaues Formenstudium, eine sichere Zeichnung und richtig abgewogene Stimmungen. Die sorgfältigere Beachtung der alten Meister steigerte sich vollends bei Carlo Maratti (1625—1713) zu einem förmlichen Raffaelkultus. Es kam durch diese retrospektive Richtung zwar etwas Kaltes, Verständiges in die Kompositionen; immerhin behauptete sie sich als Nebenstrom bis in das folgende Jahrhundert und sicherte der Kunstpflege einigermaßen die Stetigkeit (Fig. 288).

Fig. 287. Der h. Romuald, von Sacchi. Rom, Vatikan.

Nicht nur aus den mittleren Provinzen, auch aus dem Süden empfing Rom mannigfachen Zuzug. Unter den nächsten Nachfolgern Caravaggios und Riberas in Neapel gewann keiner eine hervorragende Stellung, selbst Mattia Preti nicht, der mit äußeren Ehren reich bedachte „Cavaliere Calabrese", der über ein halbes Jahrhundert (geb. 1613, † 1699) in Neapel herrschte, oder Pietro Novelli (1603—1677) aus Monreale bei Palermo, auf

welchen die Sizilianer als ihren besten Vertreter in der neueren Malerei stolz blicken. Erst **Salvatore Rosa** (1615—1673) tritt in die Vorderreihe italienischer Künstler und erfüllt mit seinem Rufe weite Landschaften. Seine Persönlichkeit hat zugleich für das Künstlerleben in

Fig. 288. Taufe Christi, von Carlo Maratti. Rom, S. Maria degli Angeli.

jener Zeit eine typische Geltung. Nicht durch seine Werke allein, sondern auch durch sein Auftreten sucht er die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Salvatore Rosa hatte in seiner Jugend eine halbgelehrte Bildung genossen, als Maler sich zunächst nur nach der Natur,

Fig. 289. Schlacht, von Salvatore Rosa. Paris, Louvre.

welche er in den wilden Klüften Kalabriens studierte, gerichtet. Wie die Neapolitaner zu tun pflegten, plagte er sich nicht viel mit Zeichnen, sondern entwarf seine Skizzen sofort mit dem Pinsel. Allmählich kam er in Neapel zu Ansehen, wo sich besonders Lanfranco, der einzige unter den Schülern der Caracci, welcher in Neapel festen Fuß gefaßt hatte, seiner annahm. Bald aber erschien ihm der neapolitanische Schauplatz zu enge. Er wanderte nach Rom, lebte hierauf einige Jahre in Pomp und geistreicher Fröhlichkeit in Florenz, kehrte dann wieder nach Rom zurück, wo er gleichfalls der Mittelpunkt eines reichen geselligen Kreises wurde. Als Satirendichter, Musiker, Komödienspieler forderte er die Bewunderung der Mitbürger heraus. Als Maler gewann er dauernden Ruhm nicht durch seine Figurenbilder, in welchen er Michelangelo gleichzukommen glaubte, sondern durch seine Schlachtenbilder (Fig. 289) und seine zahlreichen Landschaften. In jenen gab er das Gewühl der aneinanderprallenden Heerhaufen lebendig wieder. In diesen traf er häufig den Naturton und verstand durch Wolkenform, tiefe Färbung und Staffage die Stimmung seiner meistens den süditalienischen Küsten und Felsklüften entlehnten Schilderungen wirksam zu steigern. Allmählich siegte aber in Italien doch wieder, von einer effektvollen Färbung unterstützt, die Dekorationsmalerei. Sie fand in dem vielbeschäftigten Pietro (Berrettini) da Cortona (1596—1669) und in dem Neapolitaner Luca Giordano (1632—1705), wegen seiner Pinselfertigkeit Fa Presto genannt, ihre glänzendsten Vertreter. In Fresken erscheinen beide von ihrer besten Seite, hier macht sich das Scheinleben der Gestalten weniger bemerklich. Doch hat Luca Giordano, in der Bibel ebenso heimisch wie in der Mythologie, auch in einzelnen seiner unzähligen Tafelbilder die technische Gewandtheit und den kräftigen Farbenton bekundet (Fig. 290). Der Ausgang der italienischen Malerei am Ende des Jahrhunderts ist der, daß sie als Kultur=

Fig. 290. Madonna in der Glorie, von Luca Giordano. Pal. Pitti.

gewohnheit und Zeitvertreib das Leben fristet. Man kann sie nicht missen, läßt sie aber keine ernsten Aufgaben mehr erfüllen.

---

2. Rubens und die flandrische Kunst.

Der Glaube an die berechtigte Vorherrschaft Italiens im Reiche der Kunst, welcher am Anfange des 16. Jahrhunderts die selbständige Weiterbildung der flandrischen Malerei gehemmt und sie in italienische Geleise gelockt hatte, wurde von einer längeren Reihe von Geschlechtern geteilt. Auch noch im 17. Jahrhundert pilgerten regelmäßig die Künstler über die Alpen, um in Italien die volle Meisterschaft zu erwerben. Andere Muster waren aber hier an die Stelle

Fig. 291. Der Zahnarzt, von Gerard Honthorst. Dresden.

der früher verehrten Ideale getreten. Die Naturalisten gaben vorwiegend den Ton an und zogen auch viele nordische Künstler in ihre Kreise. In der Auffassung und Richtung der Naturalisten fanden diese manche ihnen längst bekannte Züge; in der Betonung des Kolorits, in der Beschränkung der Phantasie auf die wirkungsvolle Zusammenstellung derb realer Gestalten entdeckten sie eine auch in der altheimischen Kunst oft geübte Gewohnheit.

So kam es, daß die nordischen Maler, auch wenn sie in Italien studierten, nicht ganz mit ihren überlieferten Anschauungen zu brechen brauchten, in einzelnen Fällen sogar durch deren Betonung zu Ansehen gelangten. An die Stelle der geschlossenen nationalen Künstlergemeinde war namentlich in Rom eine internationale Gesellschaft getreten, welche sich nach Landsmannschaften gruppierte, deren Wege sich in künstlerischer Hinsicht aber mannigfach kreuzten. Die „Schilderbent“ in Rom, die fröhliche Vereinigung niederländischer und deutscher Künstler, in welcher diese charakteristische Kneipnamen führten und zu allerhand Kurzweil zusammensaßen, erhielt sich durch mehrere Geschlechter bis zum Ausgange der niederländischen Kunstblüte, auf-

recht. Ebenso empfingen die französischen Künstler, welche überhaupt in Rom eine große Rolle spielten, in der von Ludwig XIV. gestifteten Akademie einen festen Mittelpunkt.

Einzelne nordische Maler folgten italienischen Spuren, wie z. B. Gerard Honthorst aus Utrecht, von den Italienern Gherardo dalle notti benannt (1590—1656). In seinen Nachtstücken (Fig. 291) wirkte er, ähnlich wie Caravaggio, durch scharf einfallende, die weitere Umgebung im Dunkel lassende Lichter und wandte daher mit Vorliebe Kerzenbeleuchtung an. Andere Maler fesselt nicht so sehr die italienische Kunst als die italienische Natur. Die Landschaft und das Volksleben Italiens wurde für zahlreiche Söhne des Nordens, Franzosen und Niederländer, eine unerschöpfliche Quelle von Anregungen. Die italienische Landschaftsmalerei

Fig. 292. Die Bocciaspieler, von Pieter van Laer. Dresden.

ruht wesentlich in den Händen der Franzosen, ein Niederländer, Pieter van Laer oder Bamboccio († nach 1658), ist in Italien der typische Meister ziemlich derber, aber mit kräftigen Farben gemalter Volksszenen geworden (Fig. 292). Italien zeigte denn doch einige Ermüdung und freute sich der mannigfachen Auffrischungen der Phantasie, welche ihm die nordische Kunst brachte. So allein kann es erklärt werden, daß ein deutscher Maler, Adam Elsheimer aus Frankfurt (1578—1620), in Rom nicht allein eine größere Wirksamkeit entfalten, sondern auch eine mustergültige Bedeutung gewinnen konnte, ohne die heimische Art verleugnen zu müssen. Wenn auch die italienische Umgebung, die römische Campagna, die Sabiner und Albaner Berge ihn erst zum Landschaftsmaler machten, so gibt er sich doch gerade in der künstlerischen Auffassung der Landschaftsstimmung als Nordländer zu erkennen. Elsheimer malte biblische und mythologische Szenen in kleinem Maßstabe, setzte eigentlich die Figuren zu bloßer Staffage herab (Fig. 293). Er wußte aber durch die feine Ausführung, die warme

Färbung, das trefflich angewandte Helldunkel, den gemütlich anheimelnden Ton der Schilderung, namentlich auch durch die Harmonie zwischen der landschaftlichen Stimmung und den historischen Vorgängen die Augen der in Rom weilenden Künstler so sehr zu fesseln, daß seine Schöpfungen bei ihnen lebendigen Widerhall fanden. Er trug durch sein Beispiel nicht wenig zur Einkehr

Fig. 293. Die Flucht nach Ägypten, von Elsheimer. Dresden.

der Kunstgenossen in ihre wahre heimatliche Natur bei und führte sie zur Erkenntnis der malerischen Bedeutung ihrer landschaftlichen Umgebung.

Das glänzendste Beispiel einer Neubelebung der heimischen Kunstweise ungeachtet eifriger italienischer Studien, ja teilweise durch diese bewirkt, bietet die Tätigkeit des berühmtesten Meisters, welchen die Niederlande im 17. Jahrhundert hervorgebracht haben: Peter Paul Rubens.

Der Vater, ein Antwerpener Schöffe, hatte, um der Verfolgung zu entgehen, welche ihm, wie allen protestantisch Gesinnten, von den spanischen Machthabern drohte, die Flucht ergriffen und sich 1568 in Köln niedergelassen. Ein unerlaubtes Verhältnis, das er mit der unholden Gemahlin Wilhelms von Oranien, mit Anna von Sachsen, unterhielt, zog ihm die Rache der beleidigten Fürstenfamilie zu. Er wurde in der nassauischen Festung Dillenburg in Haft gehalten, dann auf die Fürbitte seiner Gattin Maria Pypelinx in Siegen interniert. Hier gebar ihm die nach allen Nachrichten vortreffliche, energische Frau 1577 einen Sohn, unseren Peter Paul Rubens. Gegen die Richtigkeit dieser Erzählung wurden zwar mehrfach Zweifel erhoben, Köln oder Antwerpen als Geburtsstätten des Meisters gepriesen, doch sind bis jetzt alle gegen Siegen vorgebrachten Gründe zu leicht befunden worden. Wahr ist nur, daß die Familie 1578 nach Köln zog, später mit den spanischen Behörden Frieden machte, zur katholischen Kirche zurücktrat und 1588 (der Vater war 1587 in Köln verstorben) nach Antwerpen zurückkehrte.

Trotz der Geburt in der Fremde bleibt Rubens doch der rechte Sohn Flanderns. Er genoß eine sorgfältigere Erziehung, als sie sonst Malern im Norden zu teil wurde, und trat zuerst in die Werkstätte des Tobias Verhaegt, eines auch in Italien geschätzten Landschaftsmalers, ein. Als weitere Lehrer werden genannt der leider durch beglaubigte Gemälde nicht weiter bekannte, aber, wie es scheint (Kupferstiche nach seinen Bildern haben sich erhalten), durch kräftigen Formensinn ausgezeichnete Adam van Noort (1562—1641) und Otto van Veen (1558—1629), ein mehr gelehrt gebildeter als künstlerisch begabter Mann.

Von größter Wichtigkeit für Rubens' Entwickelung war die im Jahre 1600 von ihm unternommene Reise nach Italien. Wir finden ihn, bald nachdem er Italien betreten hatte, in den Diensten des Herzogs Vincenzo Gonzaga in Mantua, eines für die ganze Klasse vornehmer Kunstgönner typischen Fürsten. Politische Unbedeutenheiten suchte er durch Vielgeschäftigkeit und Aufbauschen ästhetischer Interessen zu verdecken. Seine Liebhaberei umfaßt gleichmäßig Pferde, Hunde, Komödianten und Bilder. Mit demselben Eifer treibt er Musik wie Alchymie und Astrologie. Aus Spanien verlangt er zu gleicher Zeit Abbildungen wundertätiger Madonnen und Porträts schöner Frauen. In seiner Residenz sammelt er alle erdenklichen Kunstschätze und kann es doch in ihr, von einer unersättlichen Reiselust getrieben, niemals auf die Dauer aushalten. Im Dienste dieses seltsam von der Natur ausgestatteten Herrn unternahm Rubens 1603, um Geschenke überbringen zu helfen, eine längere Reise nach Spanien. In Italien hielt er sich, von Mantua abgesehen, vorzugsweise in Rom auf. Auch in Genua verweilte er, von der prächtigen Palastarchitektur der Stadt angezogen, viele Monate. „Ich habe in meiner Jugend die Seligkeiten Italiens reich gekostet," schrieb Rubens nachmals einem Freunde. Und in der Tat füllte der Aufenthalt in Italien nicht allein eine stattliche Reihe von Lebensjahren aus — erst 1608 kehrte er nach der Heimat zurück —, sondern übte auch auf seine künstlerische Natur eine tiefe Wirkung aus.

Wenige Künstler haben in Italien so viel gelernt wie Rubens. Er kannte und schätzte die älteren Meister, deren Werke er eifrig kopierte oder doch skizzierte. Er scheute sich nicht, von ihnen einzelne Motive offen zu borgen. Wir erkennen in seiner „Taufe Christi" Gestalten aus Michelangelos Schlachtenkarton; Raffaels Kartons regten ihn zu Teppichentwürfen aus der römischen Geschichte (Decius Mus) an; auf Mantegna geht sein „Christus auf dem Stroh" (Antwerpen) zurück, wie seine „Amazonenschlacht", das nackte Frauenporträt (Pelzchen) in Wien und sein „Venusfest" auf Tizian, der „heil. Hieronymus" (Antwerpen) auf Caracci. Auch der Einfluß Giulio Romanos, dessen Werke er in Mantua vor Augen hatte, macht sich in Rubens' Gemälden geltend. Doch bleibt er von eklektischen Neigungen frei. Offenbar will er sich klare Rechenschaft über das bisher in der Malerei Geleistete und Gewonnene geben, durch das Studium

zahlreicher Werke einen tieferen Einblick in das schöpferische Wesen der Kunst gewinnen. Ihm erscheint die italienische Kunst von Mantegna bis Caravaggio als gute Schule, nicht als Muster und Schranke. Seine ursprüngliche Natur wird nicht versehrt, sein frisches Auge nicht getrübt. Es ist vorwiegend der große Stil, der dramatische Zug, der pathetische Ausdruck, das Machtvolle und Pomphafte der Schilderung, was er der italienischen Renaissance, die für ihn ein abgeschlossenes Gebiet ist, abgelauscht hat. Wie weit sich Rubens von der humanistischen Grund-

Fig: 294. Rubens mit seiner ersten Frau. München.

lage der italienischen Renaissance schon entfernt hat, zeigt seine Stellung zur Antike. Er lebt nicht unmittelbar in der Antike, wie die Cinquecentisten, fühlt sich nicht als ihr Erbe. Als eine in sich fertige historische Erscheinung betrachtet er sie; sie regt vor allem sein antiquarisches Interesse an. Er dankt Ovid mannigfache stoffliche Anregungen; als Künstler sieht er in der antiken Welt eine Art von Vorwelt, in welcher elementare Leidenschaften und Stimmungen, ein unverfälschtes, gewaltiges Naturleben walten. Hier denkt er sich den rechten Schauplatz für seine mächtigen Männer und wuchtigen Frauen; hier kann er den Naturalismus zu den kräftigsten

und üppigsten Formen steigern und ihm Wirkungen abgewinnen, welche die auf die gemeine und gewöhnliche Wirklichkeit gerichtete naturalistische Manier nie erreichen konnte. Der starke, aber gesunde sinnliche Zug seiner Phantasie empfing dadurch, daß er die stürmischen Liebes=szenen, die Freuden der Jagd und des Zechens in ferne heroische Zeiten übertrug, einen idealen Schimmer.

Fig. 295. Abnahme vom Kreuz, von Rubens. Antwerpen, Dom.

Als Rubens Italien verließ, hatte er seine volle Reife bereits erreicht; nur die Farben=gebung, welche jetzt noch braune Töne und grau=blaue Halbschatten zeigt, gewann später einen viel festlicheren Glanz und leuchtende Kraft. Kurze Zeit hielt er sich in Brüssel auf; bald nach seiner Vermählung mit Isabella Brandt (1609) nahm er seinen ständigen Aufenthalt in Ant=werpen, wo er sich 1611 ein prächtiges, allmählich zu einem Museum erweitertes Haus erbaute. Das lebendigste Zeugnis seines Glückes in diesen Tagen bietet uns das Doppelporträt in der Münchener Pinakothek (Fig. 294), welches ihn und seine Frau, traulich in einer Laube beieinander

sitzend, darstellt. Vom künstlerischen Werte abgesehen, hat das Gemälde noch eine typische Bedeutung. Es beginnt den Reigen der Ehestandsbilder, welche in den Niederlanden so zahlreich vorkommen und den sittlichen Grund, auf welchem die niederländische Kunst sich aufbaute, andeuten. Daß auch die Künstler es liebten, sich mit ihren Gattinnen zusammen zu porträtieren, schwächt die landläufige Anklage wegen ihres lockeren Lebens ab.

Ununterbrochen folgen im nächsten Jahrzehnt ausgedehnte Werke, welche gegen die später ausgeführten auch dadurch sich auszeichnen, daß der eigenhändige Anteil des Meisters vorwiegt. Im Jahre 1610 malte Rubens die Aufrichtung des Kreuzes (jetzt im Dom zu Antwerpen). Im folgenden Jahre bestellte die Armbrustergilde bei ihm einen großen Altar, welcher im Mittelbilde die Kreuzabnahme (Fig. 295), auf den Flügeln die Heimsuchung und Darstellung im Tempel schildert (Dom zu Antwerpen). Muß man auch zugeben, daß sich Rubens in der wunderbar geschlossenen Komposition an italienische Vorbilder gehalten hat, so bleibt doch die lebendige, fein abgewogene Gliederung des Anteils, den alle Personen an dem Vorgange nehmen, der gleichmäßige und dennoch nach den verschiedenen Charaktern reich abgestufte Ton der Empfindung, der ernst gemessene Ausdruck sein künstlerisches Eigentum. Aus dem Jahre 1613 stammt der für seinen Freund, den Bürgermeister Rockox, gemalte Flügelaltar (Museum zu Antwerpen): der ungläubige Thomas, mit den Bildnissen des Stifters und seiner Frau auf den Flügeln. In diesem Werke lieferte Rubens den Beweis, daß ihm für die tiefere psychologische Schilderung die Linien und Farben ebenso zu Gebote standen, wie für leidenschaftlich bewegte pathetische Szenen. Bald darauf, in den Jahren 1620—1626, übernahm er zwei große Bilderfolgen. Er entwarf den ganzen malerischen Schmuck für die neugebaute Jesuitenkirche in Antwerpen, der leider größtenteils bei einer Feuersbrunst zugrunde ging. Ein Rest dieses Bilderschmuckes sind die beiden Gemälde in der kaiserlichen Galerie in Wien, welche Wundertaten der Heiligen Ignatius und Xaver darstellen und durch die Kunst, mit welcher Rubens abstrakte Vorgänge sinnlich verständlich und wirkungsvoll zu verkörpern wußte, die Aufmerksamkeit fesseln. Den anderen großen Auftrag erteilte ihm die Königin von Frankreich, Maria von Medici, welche in ihrem Palaste in Paris ihr und ihres verstorbenen Gemahls, Heinrichs IV., Leben in zwei Bilderreihen (die einundzwanzig Bilder der ersten Reihe beziehen sich auf die Königin, die zweite Reihe blieb unvollendet) verherrlicht sehen wollte. Kein Werk — einzelne Allegorien ausgenommen — erscheint so eng mit den damals herrschenden poetischen Anschauungen verwebt, huldigt so unbedingt der eigentümlichen ästhetischen Geschmacksrichtung jener Zeit wie diese jetzt im Louvre aufgestellte Galerie. Antike Götter und allegorische Gestalten gehen unmerklich ineinander über und stehen alle zusammen wieder auf demselben Boden wie die historischen Figuren. Die Herrschaft naturalistischer Formen, in allen diesen Kreisen gleichmäßig geltend, hilft die inneren Gegensätze und das verschiedenartige Wesen der einzelnen Gruppen und Gestalten vermitteln. Freilich hat gerade der enge Anschluß an eine rasch wieder verschwundene Gedankenrichtung das Verständnis späteren Geschlechtern erschwert — schon Rubens klagt über falsche Deutungen — und auch der Genuß der Bilder ist infolge der starken Mitwirkung ungleich begabter Schüler verringert worden.

Bisher verfloß Rubens' Leben ohne Trübung in ausschließlich künstlerischem Schaffen. Im Jahre 1626 starb seine Frau. In den folgenden sieben Jahren wurde er durch politische Aufträge, die ihn nach Madrid (1628), London (1629) usw. führten, in einen neuen Interessenkreis gedrängt. Die hohen Herren, wie der englische König, Buckingham, König Philipp IV. usw., waren bei ihren ästhetischen Passionen berühmten Künstlern besonders leicht zugänglich, Rubens aber durch seine Bildung und seinen weltmännischen Sinn nicht ungeeignet, die Wünsche und Pläne des Statthalters bei fremden Höfen eindringlich zu vertreten. Seiner diplomatischen

Laufbahn machte ein ärgerlicher Zwist mit den Repräsentanten der belgischen Stände, welche in den Verhandlungen mit Holland andere Ziele verfolgten als die Erzherzogin Isabella, und dann der Tod dieser seiner vornehmsten Gönnerin ein Ende. Auch hatte für ihn sein Haus

Fig. 296. Mittelbild des Ildefonso-Altars, von Rubens. Wien.

durch den Einzug seiner zweiten, jugendlich blühenden Frau, Helene Fourment (1630), neuen Reiz gewonnen. Von seinem ehelichen Glücke legt das Familienbild in der Galerie Rothschild in Paris Zeugnis ab, wo sie an seinem Arme und mit einem Knaben am Gängelbande lustwandelnd dargestellt ist. Wie sehr auch sein Auge an der üppigen Schönheit der zweiten

Frau sich erfreute, beweisen nicht nur die zahlreichen Porträts, die er mit sichtlicher Liebe ausführte, sondern auch die wiederholte Wiedergabe ihrer Züge in seinen großen religiösen und mythologischen Bildern. Sein künstlerisches Entzücken über ihre Reize ging so weit, daß er sie selbst in den intimsten Stellungen seinem Auge vorzauberte. In dem „Mädchen mit dem Pelze“ in der Wiener kaiserlichen Galerie stellt er sie dar, wie sie im Begriffe steht, in das Bad zu steigen, in dem „Urteil des Paris“ in Madrid hat sie die Rolle der Venus übernommen, hier wie dort ihre üppig schönen Körperformen ungescheut enthüllend. Bis an

Fig. 297. Der Raub der Töchter des Leukippos, von Rubens. München.

sein Lebensende bewährte sich Rubens, von zahlreichen Schülern unterstützt, als ein überaus fruchtbarer, in seiner Tätigkeit kaum nach irgend einer Seite hin beschränkter Meister. Er starb am 30. Mai 1640.

Die Zahl der aus Rubens' Werkstätte stammenden Gemälde ist eine erstaunlich große. Natürlich darf man das technische Vermögen des Künstlers nicht schlechthin nach den Leistungen seiner Werkstatt beurteilen. Bei sehr vielen Bildern begnügte sich der Meister damit, die Komposition zu entwerfen und nach deren Ausführung durch die Hand der Schüler und Gehilfen mittels Retuschen nachzuhelfen. Außerdem muß man aber im Auge behalten, daß Rubens seine Werke nach seinem eigenen Zeugnis erst am Orte ihrer Aufstellung zu vollenden

liebte und die Beleuchtung und den Farbenauftrag nach der Entfernung des Bildes von dem Auge des Beschauers bestimmte. Die riesigen Altäre z. B. sind nach anderen Grundsätzen gemalt, die einzelnen Töne hier viel kräftiger nebeneinander gesetzt als in seinen Porträts und kleinen Gemälden. Leuchtend und klar bleibt sein Kolorit immer; seine Lasuren verbinden die Lokaltöne, leichte, immer noch farbige Schatten runden die Flächen ab. Der breite Auftrag und die mit den einfachsten Mitteln erzielte sichere Wirkung beweisen die vollkommene Herrschaft des Meisters über die technische Seite seiner Kunst. Auf solche Weise wurde seine sonst unfaßbare Fruchtbarkeit ermöglicht und seiner die ganze darstellbare Welt umspannenden Phantasie die volle Freiheit der Bewegung geschenkt. Seiner persönlichen Natur, wie der Richtung der

Fig. 298. Die vier Weltteile, von Rubens. Wien.

Zeit, namentlich auch der Wendung, welche Dogma und Kultus in der katholischen Kirche genommen hatten, muß es zugeschrieben werden, daß pomphafte Darstellungen (Anbetung der Könige), Schilderungen mächtiger Aktionen voll Leben und gewaltiger äußerer Kraftentfaltung seiner Schöpferkraft am häufigsten sich darboten. Selbst wenn der Gegenstand der Schilderung an sich allen poetischen Reiz entbehrt, weiß ihn Rubens durch den Glanz der Farben künstlerisch zu verklären. Wie prosaisch klingt die folgende Inhaltsangabe: die Madonna, von ihrem himmlischen Hofstaate umgeben, überreicht einem Verteidiger der unbefleckten Empfängnis, dem heil. Ildefonso, als Zeichen ihrer Huld ein kostbares Meßgewand. Und doch hat Rubens in dem Mittelbilde seines Ildefonsoaltares in Wien (Fig. 296), welchen er im Auftrage der Infantin Isabella ungefähr 1632 ausführte, die Szene malerisch überaus wirksam gestaltet, durch die vornehme Haltung der Hauptpersonen, die lebendige Teilnahme der Nebenfiguren dem Vor=

gange ein reicheres Interesse abgewonnen. Daß er aber auch in das tiefere Seelenleben einzudringen die Kraft besaß, zeigt unter anderem das Gemälde in der Pinakothek zu München: „Christus und die Sünder", und wenn seinen Madonnen der überlieferte ideale Zug abgeht, so bieten sie doch stets den anmutigen Widerschein eines fröhlichen Mutterglückes.

Viel freier als in religiösen Darstellungen konnte sich sein überströmendes Kraftgefühl, seine Vorliebe für die Wiedergabe leidenschaftlicher Stimmungen in mythologischen Gemälden äußern. Als Wahrzeichen, wie er die antike Mythenwelt auffaßte, möchte man sein Bild der Venus als Amme der Amoretten gelten lassen. Die Götter bewohnen nicht mehr den hohen Olymp, sondern erscheinen in eine ferne Urwelt versetzt, in welcher das rein physische Leben gewaltig wogt, Genüsse und Empfindungen auf elementarem Boden sich bewegen. Dianas Jagdfreuden, ihr Aufbruch zur Jagd und ihre Heimkehr von derselben, Mädchenraub (Fig. 297) und Liebesüberfälle haben seinen Pinsel wiederholt beschäftigt; unerschöpflichen Bilderstoff bot ihm namentlich die selige Trunkenheit Silens und seiner Genossen. Selbst die Kinder, welche Rubens bald im fröhlichen Reigen die Erde stampfend, bald mit Fruchtkränzen beladen mit köstlichem Humor darstellt, können die bacchische Abstammung nicht verleugnen.

Der Freude an der Wiedergabe eines leidenschaftlich bewegten Naturlebens danken auch seine Löwenjagden und Tierkämpfe das Dasein. Selbst wo Tiere nur als Staffage auftreten, wie in einzelnen allegorischen Darstellungen der vier Weltteile (Fig. 298), bekunden sie die Wahrheit seines Ausspruches, in der Darstellung von Tieraktionen sei er sogar dem berühmtesten Tiermaler seiner Zeit überlegen, dem Franz Snyders in Antwerpen (1579—1657), der übrigens erst durch den Einfluß von Rubens Jagdmaler wurde, in der Jugend aber Stilleben malte, die in ihrer Farbenwirkung seine späteren Tierstücke übertreffen.

Wenn die großen Kirchenbilder und die mythologisch-allegorischen Darstellungen häufig die italienische Schule verraten, in welcher Rubens zur Selbsterkenntnis gelangte, wenn er in bezug auf Darstellbarkeit des Gräßlichen (Kreuzigung Petri in der Peterskirche zu Köln, 1638 für den kunstfreundlichen Kaufherrn Jabach gemalt) dieselben Anschauungen hegte wie die italienischen Naturalisten, so kommt die unversehrte vlämische Natur in seinen Landschaften und Genrebildern zum Vorschein. Rubens spricht in seinen Werken nicht selten lateinisch, während Rembrandt nur in der Muttersprache sich ausdrückt. Das hängt mit seinem Bekenntnisse, seinen mannigfachen Beziehungen zur romanischen Welt zusammen. Trotz seiner persönlichen Größe reiht er sich in seinen kirchlichen und mythologischen Darstellungen den Endgliedern einer allmählich abschließenden Kulturentwickelung an. Aber gerade weil er kein bloßer Manierist, sondern ein wahrhaft großer Künstler war, hat er sich auch ein offenes Auge für die kommende Kunstströmung bewahrt. Namentlich in seinen letzten Jahren, in welchen er als Schloßherr auf dem „Steene" bei Mecheln mit seiner Gattin weilte, gewann er reiche Muße, das Volk und die landschaftliche Natur der Heimat schärfer in das Auge zu fassen. Von seinen Genrebildern streift der „Liebesgarten in Madrid, eine Unterhaltung von Liebespaaren in einem Parke, an die später so beliebte Gattung der galanten Feste an, während die „Kirmeß" im Louvre, der „Bauerntanz" in Madrid die ungezügelte Lebenslust der unteren Volksklassen in derber Wahrheit vorführen. Selbst in seinen Landschaften klingt der ihm gewohnte heroische Ton zuweilen an. Mit großer Sorgfalt hat er die Luftströmungen beobachtet, mit bewunderungswürdiger Wahrheit gibt er das Wolkenspiel, den Kampf von Licht und Schatten in der Luft wieder. Rubens' Landschaften hätten an eindrucksvoller Stimmung noch mehr gewonnen, wenn er sie nicht so reich an Einzelmotiven, so gegenständlich, möchte man sagen, gestaltet hätte. Die idyllischen Schilderungen, wie sein „Schloßpark" in Wien, gewinnen gerade durch ihre größere Einfachheit.

Rubens wäre kein echter Sohn des Nordens gewesen, wenn er nicht auch der Porträtmalerei sich eifrig gewidmet hätte. Unter den männlichen Bildnissen nehmen die sogenannten vier Philosophen in der Pittigalerie zu Florenz aus früherer Zeit den ersten Rang ein. Auch sich selbst und seine beiden Söhne hat Rubens gemalt; diese Bilder haben eine öftere Wiederholung erfahren. Von den Frauenporträts ist, außer den Bildnissen seiner beiden Frauen, das

Fig. 299. Die Frau des Charles Cordes, von Rubens. Brüssel.

Porträt einer Antwerpener Schönheit, Fräulein Lunden, unter der falschen Bezeichnung „Chapeau de paille“ (statt chapeau de poil) bekannt, am berühmtesten. Doch zeigt das Bild (London, Nationalgalerie) nur eine schöne Rasse, keine anmutige Individualität. Gereiftere Personen, wie die Frau des Charles Cordes in Brüssel (Fig. 299), wie Maria von Medici oder die Infantin mit ihrem Gemahle auf den Flügeln des Ildefonsoaltares, fügen sich besser zu seiner künstlerischen Natur. Mit Rubensbildern kann man die ganze Bibel vom Engelsturze bis

zum Jüngsten Gericht illustrieren, ebenso den ganzen Ovid (Tafel XIV). Seine Universalität kann nicht besser dargetan werden. Doch bleibt weniger diese Empfänglichkeit für die verschiedenartigsten Gedankenkreise, als die Kraft, mit welcher er allen Schöpfungen das Gepräge seiner persönlichen Natur aufdrückte, bewunderungswert.

Neben Rubens traten natürlich die älteren Maler von Antwerpen weit zurück. Die besten unter ihnen wie Jan Brueghel (s. S. 148), der sogenannte Sammetbrueghel, in mannigfachen Gattungen der Malerei erfahren, aber doch als Landschaftsmaler am meisten hervorragend, dann Sebastian Vranx (1573—1647), welcher das Reiterleben ebenso lebendig wie

Fig. 300. Wie die Alten sungen, von Jordaens. Dresden.

farbenreich schilderte, oder der Architekturmaler Hendrick Steenwijck, ein Schüler des Vredeman de Vries, standen ohnehin auf anderem Boden und lösten andere Aufgaben als der vlämische Großmeister.

Von den Kunstgenossen gleichen oder wenig jüngeren Alters bewahrten sich vornehmlich nur Kaspar de Crayer (1582—1669) und Jakob Jordaens (1593—1678) eine größere Selbständigkeit. Wenn Jordaens öfter an Rubens gemahnt, so erklärt sich dies durch den Umstand, daß beide in der Werkstätte des Adam van Noort erzogen wurden. Jordaens wird unterschätzt, wenn man ihn nur nach seinen „Bohnenfesten“ und grotesken Familienkonzerten (Fig. 300) beurteilt. Sowohl in Bildnissen (Mädchen mit dem Papagei und andere in englischen Privatsammlungen), wie in mythologischen Darstellungen (Venus mit Bacchanten im Haag) und allegorischen Schilderungen (Haus im Busch beim Haag) stellt er sich Rubens fast

Jo und Argus.

Von Rubens. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.

Zu Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 7. Aufl., Bd. IV.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

ebenbürtig zur Seite. In seinen religiösen Bildern (Abendmahl und Grablegung in Antwerpen) bringt es Jordaens infolge seiner unziemlichen Derbheit zu keinen erfreulichen Resultaten.

Fig. 301. Madonna mit Stiftern, von Anton van Dyck. München.

Der Haupterbe von Rubens' Ruhme, zugleich sein bester Schüler, war Antonius van Dyck. Als Sohn wohlhabender Eltern 1599 in Antwerpen geboren, genoß van Dyck zuerst den Unterricht van Balens, dessen glattgemalte mythologische Bilder sich einer großen Beliebtheit erfreuten, trat dann aber in die Werkstätte von Rubens ein. In einer Anzahl Bildern seiner Frühzeit (Kreuztragung in Antwerpen, Verspottung Christi und Ausgießung des

heil. Geistes in Berlin) erscheint er völlig von der Auffassung seines zweiten Lehrherrn bestimmt. Gelegentlich hat ihm Rubens auch größere Aufgaben zu selbständiger Bearbeitung überlassen. So schuf z. B. van Dyck nach flüchtigen Skizzen von Rubens die farbigen Kartons, welche die Geschichte des Decius Mus (Galerie Liechtenstein in Wien) erzählen. Seine künstlerische Bildung vollendete er in Italien (1623—1626), wo ihn besonders Tizian fesselte; sein kavaliermäßiges Auftreten trug ihm bei den römischen Genossen den Spitznamen „Sinjor"

Fig. 302. Prinz Thomas von Savoyen, von Anton van Dyck. Turin.

ein. Zahlreiche Bildnisse (Genua, Florenz) zeugen von seinen ernsten, erfolgreichen Studien. Sie sind überaus frisch und lebendig in der Auffassung, kräftig leuchtend in der Farbe. Im Jahre 1632 siedelte er, zum Hofmaler des Königs berufen, nach London über, heiratete eine Hofdame, Mary Ruthven, kam auf diese Art mit vornehmen Kreisen in Verbindung, stieg aber auch durch eigenes Verdienst zu glänzenden Verhältnissen empor. Er starb 1641. Bei van Dyck kommt alles früh, seine Reise, sein Ruhm, sein Tod. Seine Phantasie und sein Formensinn bewegten sich in zu engen Grenzen, als daß er mit Rubens in großen Kompositionen hätte wetteifern können. Wohl versuchte sich auch van Dyck in großem Stile. Der Verlust

der Regentenbilder im Brüsseler Rathause, die Nichtausführung der Teppichkartons mit Schilderungen aus dem Leben Karls I. in London sind indes kaum zu beklagen. Die noch erhaltenen (fragmentarischen) Skizzen zeigen, daß er solchen Aufgaben nicht gewachsen war. Am besten versteht er elegische Stimmungen (Beweinung Christi, Christus am Kreuze) zu verkörpern und solchen Andachtsbildern eine fesselnde Wirkung zu verleihen. Ein leichter Abglanz von Rubens' reicher Lebenslust ruht auf seinen Kindergestalten; die Madonna und die weiblichen Heiligen aber zeigen feinere Formen und zartere Empfindungen (Fig. 301). Der Hauptruhm des Künstlers

Fig. 303. Die Kinder Karls I., von Anton van Dyck. Turin.

knüpft sich an seine zahlreichen (über zweihundert) Bildnisse. Er verdankt den Erfolg als Porträtmaler seinem feinen Verständnis vornehmen Wesens, seiner glücklichen, durch persönliche Neigungen verstärkten Gabe, sowohl das aristokratisch Selbstbewußte, wie das durch elegante Haltung und zierliches Auftreten gewinnende Wesen zu lebendigem Ausdrucke zu bringen. Die Porträts aus seiner früheren Zeit, vorwiegend Künstler, Personen aus bürgerlichen Kreisen darstellend, stehen künstlerisch am höchsten. Hier gibt er die Natur ungeschminkt wieder. Das Familienbild des Tiermalers Snyders in Petersburg, der sogenannte Bürgermeister und die Bürgermeisterin in München, der Syndikus van Meerstraten mit einer antiken Büste zur Seite in Kassel atmen volles Leben. Selbst die Frauenschönheit (Marie Luise von Tassis in der Liechtenstein-

galerie in Wien) wird noch nicht durch übertriebene Eleganz der Haltung geschädigt. Später, in die englischen Hofkreise eingezwängt, zum Schnellmalen verurteilt, schildert er häufig die Personen nicht wie sie sind, sondern wie sie sich am vorteilhaftesten im Gemälde ausnehmen. Die mangelnde Individualität wird durch die nach der Schablone gemalten schönen Hände und durch gekünstelte Stellungen noch fühlbarer. Nur die Fürstenbilder machen eine Ausnahme und zeigen in den besten Exemplaren, wie in Karls I. Aufbruch zur Jagd im Louvre, in dem Prinzen Thomas von Savoyen in Turin (Fig. 302) und in den Kindern Karls I. (Turin, Fig. 303, Dresden a. a. O.), volle Wahrheit und tiefere psychologische Auffassung. Die malerische Gestaltung der Räumlichkeit, in die van Dyck seine Porträtfiguren zu stellen pflegte, um wirksame Farbengegensätze zu gewinnen: auf der einen Seite eine geschlossene, meist reich-

Fig. 304. Der Falschspieler, von Brouwer. Dresden.

drapierte Wand oder auch dichter Baumschlag, auf der anderen ein Ausblick ins Freie mit einem Stück Himmel, wurde für die Bildnismalerei späterer Zeiten von vorbildlicher Bedeutung. Neben seinen gemalten Porträts dürfen die radierten, zwanzig an der Zahl, nicht vergessen werden. Sie bilden den Grundstock der berühmten „Ikonographie“ van Dycks und zeigen in den Köpfen die packendste Lebendigkeit.

Die anderen Schüler und Gehilfen von Rubens, Theodor van Thulden, Abraham van Diepenbeck und andere, haben geringe Bedeutung. Auch die wenigen, im Alter etwas jüngeren Maler, welche neben Rubens sich in Werken größeren Stiles versuchten, wie der sich auch bei religiösen Darstellungen als tüchtiger Porträtmaler kundgebende Cornelis de Vos (1585—1651), konnten keine große Wirksamkeit und keinen dauernden Einfluß gewinnen. Dagegen muß hervorgehoben werden, daß sich um Rubens eine Reihe von Kupferstechern (Soutmann, Lukas Vorsterman, Schelte a Bolswert, Paul Pontius und andere) sammelte,

welche den malerischen Stil im Kupferstiche zu hoher Vollendung brachten und die niederländische Stecherschule zur ersten in Europa erhoben.

Schon Rubens' Tätigkeit zeigte, daß das nationale Element in der Kunstanschauung nicht vollständig verdrängt war, vielmehr neben dem in kirchlichen und historisch-mythologischen Darstellungen vorherrschenden großen Stile sein Recht behauptete. Die Tradition, die der ungeschminkten Naturwahrheit in der Schilderung das Wort sprach, die Gegenstände der Darstellung mit Vorliebe aus dem Volksleben herausholte und das Charakteristische, wie es selbst in dem kleinen, privaten Treiben der einzelnen Volksklassen sich ausspricht, stark betonte, war niemals gänzlich abgebrochen worden. Nicht nur Gemälde, sondern namentlich auch Kupferstiche erhielten das Interesse an Volksszenen und an typischen Figuren aus dem Volksleben aufrecht. Was jetzt neu dazu kam, war eine feinere malerische Auffassung, ein stärkeres Heranziehen des Kolorits als Ausdrucksmittel, wodurch nicht allein die Lebendigkeit der Darstellung erhöht, sondern auch

Fig. 305. Dorflandschaft, von Teniers d. ä. Brüssel.

das, was in der bloßen Zeichnung karikiert erscheint, gemildert, ja durch den glänzenden Schein der Färbung nahezu idealisiert wird. Zwei Künstler insbesondere vertreten in Rubens' Zeit und in Rubens' Nähe diese in doppeltem Sinne volkstümliche Richtung: Adriaen Brouwer und der jüngere David Teniers.

Von Adriaen Brouwer (um 1605—1638) gilt, was von nun an für eine ganze Reihe niederländischer Maler zutrifft. Man kann eine doppelte Biographie von ihm schreiben, eine legendarische, ziemlich vollständige, reich an Einzelheiten, aber falsch oder doch schwach begründet, und eine urkundliche, zuverlässige, aber lückenhaft und reicher an negativen als an positiven Resultaten. Brouwer ist in Oudenaerde geboren, hat sich 1626—1628 in Haarlem, als Schüler von Franz Hals, und Amsterdam aufgehalten und muß schon frühzeitig als „kunstreicher und weltberühmter junger Künstler" bekannt gewesen sein, allerdings auch frühe schon ein unstetes Leben geführt haben, welches ihn in den Augen späterer Kunstchronisten zum Typus eines liederlichen Gesellen stempelte und wahrscheinlich seinen frühen Tod in Not und Elend verschuldete. Urkundlich tritt Brouwer 1631 in die Antwerpener Malergilde ein und wurde am 1. Februar 1638 in Antwerpen begraben; weitere Lebensnachrichten sind nicht bekannt. Die

Helden seiner Bilder sind meistens Bauern oder Proletarier, die im Wirtshause trinken, falsch spielen, sich dann prügeln (Fig. 304) und vom Dorfbader die Wunden verbinden lassen. Die Ableitung dieser Szenen von den seit langer Zeit beliebten allegorischen Darstellungen der fünf Sinne läßt sich nicht von der Hand weisen. Drastisch genug ist der „Geschmack“ in dem Burschen, welcher eine bittere Arznei einnimmt, und das „Gefühl“ in dem geprügelten und bei dem Verbinden seiner Wunden winselnden Rüpel wiedergegeben (beides in der Städelschen Galerie in Frankfurt). Doch liegt der Schwerpunkt der Brouwerschen Bilder nicht in diesen Beziehungen. Seine Figuren sind auf einen festen Lebensboden gestellt, allerdings auf den Boden urwüchsiger Gemeinheit, so daß der Blick sich erst auf die geschickte Gruppierung und die kräftige, warme, dabei wunderbar verschmolzene Färbung richten muß, um den ersten häßlichen Eindruck zu überwinden. So wenige Jahre auch die uns bekannte Wirksamkeit Brouwers währte, so

Fig. 306. Wirtsstube, von Teniers d. j. München.

läßt sich doch eine allmähliche Wandlung in seiner malerischen Technik erkennen. Während er in der ersten Zeit eine reichere Farbenleiter benutzt, die einzelnen dick aufgetragenen Farben fein verschmilzt, stimmt er in den letzten Jahren die Bilder, an Frans Hals in Haarlem erinnernd, mehr auf einen Ton, geht von einer hellbraunen Untermalung aus und gewöhnt sich einen mehr getuschten Auftrag an. Brouwers malerische Vorzüge sind unleugbar. Doch fehlt ihm der freie Humor, welcher verwandte Schilderungen holländischer Maler auszeichnet, und wenn er auch die Malweise ändert, die an Karikaturen erinnernden Ramsnasen, mit welchen er seine Figuren ausstattet, kehren immer wieder.

Volkstümlicher, leichter genießbar sind schon von altersher die Bilder des David Teniers gewesen. David Teniers (1610—1690), zum Unterschied von seinem gleichnamigen, wenig bekannten Vater (Fig. 305) der jüngere genannt, in seinen späteren Jahren in Brüssel ansässig, stand persönlich mit der Familie Brueghel in Beziehungen; in seiner Manier war er auch von Rubens, anfangs auch von Brouwer abhängig, überhaupt bestrebt, älteren Meistern die äußere Manier abzulauschen. Unter seinen zahlreichen Bildern sind namentlich die Kirmeß- und Tanz-

belustigungen im Freien bekannt. Er schildert dabei vorzugsweise den fröhlichen Tumult größerer Volksmassen, ohne auf eine schärfere Charakteristik der einzelnen Gruppen sich einzulassen. Malerisch ansprechender sind meist seine Wirtshausszenen (Fig. 306). Die Gemälde seiner mittleren Zeit (1650—1660) zeichnen sich durch einen gefälligen silbergrauen Ton aus. In

Fig. 307. Familienbild, von Gonzales Coques. Dresden.

seinen späteren Jahren wird seine Farbe trocken, seine Auffassung, dem elegant Pastoralen sich zuneigend, konventionell. In den glücklichsten äußeren Umständen unermüdlich schaffend, hat er ein reiches Lebenswerk hinterlassen. Man kennt noch jetzt gegen tausend Bilder seiner Hand, und wenn er sich auch in seinen Lieblingskompositionen häufig wiederholte, so ist doch sein Stoffgebiet weit genug. Er ist Meister jeglichen Genres und schildert außer Volksfesten und

Wirtshausszenen auch Festzüge, Märkte, spukhafte Versuchungen und Tierkomödien, ferner Stillleben, Jagdstücke, Soldatenbilder, Küchen, Kaufläden und Laboratorien, daneben versucht er sich auch in biblischen und mythologischen Darstellungen und Porträts. Immer sind seine Bilder gut gemalt und fein gestimmt in Luft und Licht, freilich in den Typen und in der Entwickelung des Schauplatzes und der Belebung der Handlung bisweilen etwas eintönig.

Unter den übrigen Antwerpener Künstlern, welche die Genremalerei pflegten, ausschließlich oder doch vorwiegend Szenen aus niederen Volkskreisen schilderten, sind noch Joos van Craesbeeck (1606? bis nach 1654), der in der Weise seines Freundes Brouwer malte, und David Ryckaert (1612—1661), der dritte Künstler dieses Namens, da auch Vater und Großvater ihn führten, jedenfalls der bedeutendste der Familie, zu erwähnen. Eine besondere Stellung nimmt Gonzales Coques oder Cocx (1618—1684), der feinsinnige Maler stiller bürgerlicher Behaglichkeit, ein. Seine Porträtgruppen und Einzelbildnisse streifen mit ihrer glücklich getroffenen momentanen Stimmung und der individuellen Auffassung an Charakterfiguren an und versetzen uns geradezu in das Gebiet der Genremalerei (Fig. 307). Im ganzen geht aber doch die Antwerpener Kunst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts rasch zurück. Es fehlt nicht an einzelnen guten Landschafts- und Marinemalern; es blüht die Blumen- und Fruchtmalerei. Zu historischer Bedeutung hat sich aber keiner der vielen Künstler mehr aufgeschwungen. Die Gründung der Antwerpener Akademie (1663), an welcher Teniers regen Anteil nahm, hat den Verfall nur beschleunigt, da sie der Kunst den gesunden Volksboden raubte und eine künstliche Zucht der Maler einführte.

---

3. Die holländischen Malerschulen im siebzehnten Jahrhundert.

a) Die Perioden der holländischen Malerei.

Bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts teilen die holländische und die vlämische Malerei im ganzen dasselbe Schicksal. Wie im 15. Jahrhundert zwischen den Werken holländischer Künstler und in jenen der Eyckschen Schule kein grundsätzlicher Unterschied waltet, vielmehr alle sich in verwandten Geleisen bewegen, nur daß in Holland der Blick für die spezifisch malerischen Reize der Natur noch geschärfter erscheint, so stehen im folgenden Jahrhundert die holländischen wie die flandrischen Künstler gleichmäßig unter italienischem Einflusse. Dieser Einfluß war aber am Anfange des 17. Jahrhunderts nicht so fremdartiger Natur wie in dem früheren Menschenalter. Die niederländischen Maler studierten nicht mehr die alten Renaissancemeister, sondern hielten sich mehr an die Zeitgenossen, namentlich an die Naturalisten, und sahen Kunst und Natur doch mehr mit den eigenen Augen. Daß Elsheimer (s. S. 265) auf mehrere holländische Meister, wie Swanenburg, Pynas, Lastman, so nachhaltig einwirken konnte, beweist, daß sie sich auch in Rom der heimischen Weise bewußt blieben, welche sie nach ihrer Rückkehr natürlich noch stärker zur Geltung brachten. Diese Einkehr in das heimatliche Wesen ging in derselben Zeit vor sich, in welcher das holländische Volk sich nach schweren und blutigen Kämpfen schließlich siegreich seine Unabhängigkeit und Freiheit errang. In der politischen wie in der künstlerischen Welt behauptete es seitdem ein Jahrhundert lang eine ehrenvolle, selbständige Stellung. Die großen Ereignisse, welche der kleinen holländischen Nation, freilich nur für einen begrenzten Zeitraum, eine weltgeschichtliche Bedeutung verliehen, spiegeln sich nicht unmittelbar in den einzelnen Gemälden ab; wohl aber bilden sie den allgemeinen Hintergrund, von welchem jene sich abheben. Sie haben die Stimmung vorbereitet und geschaffen, welcher die Kunstwerke des 17. Jahrhunderts in Holland einen so reichen und vollendeten Ausdruck verleihen.

Wohl bestanden schon längst in den nördlichen Niederlanden fruchtbare Kunstschulen, wie in Haarlem, Leyden, Utrecht und anderen Städten. Auch das Stoffgebiet, in welchem sich die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts bewegen, war keineswegs von ihnen erfunden. Fast alle später in den Kreis der malerischen Darstellung gerückten Gegenstände kündigen sich schon im 16. Jahrhundert an. Namentlich das Porträt, der Ausgangspunkt und die wichtigste Grundlage ihrer Kunst, spielte schon vorher eine große Rolle. Selbst die Porträtgruppen, in welchen die Glieder einer Korporation oder einer Gilde zusammengestellt wurden, kommen bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf. Schon 1529 malte Dirck Jacobsz, ein Sohn des Jakob Cornelisz (s. S. 142), ein Schützenbild. Ihm folgten Cornelis Teunissen mit einem ähnlichen Werke 1533 und Cornelis Ketel, beide gleichfalls in Amsterdam tätig. Und wenn man von der moralisierenden und allegorisierenden Tendenz zahlreicher Darstellungen im 16. Jahrhunderts (die fünf Sinne, Tugenden und Laster usw.) absieht, befindet man sich mitten in der bunten Volkswelt, welcher die spätere Genremalerei die Gegenstände ihrer Darstellung entlehnte. Die große politische und kirchliche Bewegung, welche das Volk bis in seine tiefsten Wurzeln erschütterte, die gewaltigen Ereignisse, die heute die Nation bis an den Rand der Verzweiflung trieben, morgen siegesfroh aufjauchzen machten, warfen aber einen hellen Widerschein auf alle Gestalten und verliehen ihnen ein neues Gepräge. Stämmige Kraft, mutiger, selbstbewußter Sinn spricht aus den Männern. Die Sorge für die Rettung und das Wohl des Vaterlandes ist jedem einzelnen nahegetreten, hebt ihn über das kleinliche, schwächliche Leben empor. Welch ein Unterschied waltet zwischen den alten Schützenbildern und den seit den achtziger Jahren geschaffenen! Die älteren Schützenstücke zeigen uns die Glieder der Gilde in Halbfiguren einfach in zwei Reihen hintereinander aufgestellt, ohne jede lebendige Gruppierung. Alle Köpfe blicken aus dem Bilde heraus, nur die Hände sind zuweilen mannigfacher bewegt. Es sind bloße Zusammenstellungen von Einzelporträts. In den jüngeren Gruppenbildern treten die Schützenbrüder in ganzer Figur, in reicher malerischer Anordnung und mit militärischem Prunke auf und tragen ein kräftiges Selbstbewußtsein zur Schau. Die Vorstände (Regenten) und Mitglieder der verschiedenen Gilden und Korporationen, insbesondere der Schützengesellschaften, deren Bildnisse, zu Gruppen vereinigt, die Gildenhäuser (doelen) schmückten — diese Porträtgruppen führen daher den Namen Regenten- oder Doelenstukken —, besitzen nichts Philiströses, Kleinbürgerliches, erwecken vielmehr die Vorstellung von Helden und Staatsmännern.

Hatte aber die Spannung sich gelöst, war für einige Zeit das Gefühl der Sicherheit herrschend geworden, so wurde nun auch der ungebundenen Lebenslust gehuldigt. Nur dadurch, daß dem Volke das weiteste Maß der Erholung, die vollste persönliche Freiheit gegönnt war, bewahrte es sich die Schnellkraft und die Fähigkeit, den Gefahren tapfer zu begegnen, für große Zwecke das ganze Dasein einzusetzen. Die politischen Verhältnisse schärften die Charaktere, welche die Holländer als seefahrendes Volk ausgebildet hatten. Die schroffen Gegensätze, in welchen sich das Matrosenleben bewegt, wiederholen sich hier in großen Zügen. Die furchtbare Gefahr, in welcher so lange Zeit das Vaterland schwebte, heiligte den heimischen Boden auch in den Augen der Phantasie, ließ den Künstler nicht müde werden, die heimatliche Natur zu schildern. Und nicht der Boden allein: die Dünen, die Kanäle, die See waren den Holländern lieb und wert geworden. Als alte Seefahrer hatten sie sich längst daran gewöhnt, auch die Luft und die Wolken zu beobachten. Bei der glorreichen Belagerung von Leyden 1574, wie hatte da die Nation ängstlich auf die Windfahnen geblickt, und als endlich der Wind, als hätte er ein Einsehen in die Gerechtigkeit des Kampfes, sich drehte und der Flotte die Durchfahrt durch die durchstochenen Dämme und der hart bedrängten Stadt Entsatz gewährte, wie hatte sie

gejubelt und dem Himmel auf den Knieen gedankt! Diese stete Beschäftigung mit den Naturerscheinungen hob das Verständnis dafür und weckte den Sinn für die landschaftlichen Reize. Ebenso fachte die lange Entbehrung des Friedens und der Ruhe immer stärker die Sehnsucht nach dem still behaglichen Genusse des heimischen Herdes an. Die Phantasie schmückte ihn mit glänzenden Farben aus und ließ das stille Dasein im gemütlich eingerichteten Hause, die kleinen Freuden eines beschaulichen Lebens gar lockend erscheinen.

Die Wendung der holländischen Kunst erfolgte nicht plötzlich und wurde nicht mit einemmale vollendet. Die lange Lebensdauer so vieler Meister (falls wir den überlieferten Nach-

Fig. 308. Schützengastmahl, von Elias. Amsterdam.

richten trauen dürfen), der Einfluß, den häufig jüngere Meister auf ältere ausübten, erschwert eine scharfe Gliederung der einzelnen Entwickelungsstufen und verhindert den klaren Einblick in das Charakteristische der verschiedenen Perioden. Das gleichzeitige Wirken vieler Hundert Maler verführte zu dem Glauben, als ob sie alle denselben Ausgangspunkt genommen hätten und nach den gleichen künstlerischen Grundsätzen vorgegangen wären. Man unterschied sie vorzugsweise nach den verschiedenen Zweigen der Malerei, welche sie pflegten, und dabei wurde noch gewöhnlich ein Zweig vollständig übersehen, weil er die späteren Sammler und Liebhaber weniger lockte: die religiösen Darstellungen. Selbstverständlich blieb die rein kirchliche Kunst ohne Vertretung. Die idealisierende Richtung, die Auffassung der Glaubensgestalten als übermenschlicher Helden widersprach den herrschenden Anschauungen. Dagegen behielten die alttestamentlichen Patriarchen volle Lebenskraft in der Phantasie auch der holländischen Künstler;

ebenso wurden Parabeln aus den Evangelien, das Wirken und Leiden Christi gern und häufig in Bildern und Radierungen dargestellt. In kalvinistischen Kreisen gewann bekanntlich das Alte Testament eine größere unmittelbare Bedeutung als in der katholisch-romanischen Welt. Ein Blick auf die holländische Literatur des 17. Jahrhunderts, in welcher die geistliche Dichtung neben der gelehrt antikisierenden und neben einer derb realistischen Volkspoesie stets ihren Platz behauptete, genügt, um die Fortdauer der religiösen Malerei zu erklären.

Man geht wohl schwerlich irre, wenn man drei Entwickelungsstufen der holländischen Malerei annimmt, wobei nur festgehalten werden muß, daß Vertreter der älteren Stufen noch öfter in die spätere Zeit hineinragen, zuweilen noch in ihren reifsten Jahren einer neuen Richtung sich anschließen.

Fig. 309. Die Ratsherrn von Amsterdam, Maria von Medici erwartend, von Thomas de Keijser. Haag, Museum.

In der ersten Periode (ca. 1580—1620) stehen die einzelnen holländischen Städte: Delft, Haarlem, Leyden, Utrecht, Amsterdam einander im Range ziemlich gleich. Die italienischen Einflüsse sind noch nicht vollständig zurückgedrängt, aber der Hauptnachdruck wird doch schon auf die Porträtkunst gelegt, die anfängliche Trockenheit in Auffassung und Kolorit rasch überwunden. In Delft, wo unter Wilhelm von Oranien sich ein reicher politischer und höfischer Kreis sammelte, entfaltete Michiel van Miereveld (1567—1641) als Porträtmaler eine reiche Wirksamkeit. In Haarlem tritt uns Pieter de Grebber entgegen, in Utrecht Paulus Moreelse (1571—1638), ein Schüler Mierevelts, in Dordrecht Jakob Gerrits Cuijp (1594—1651), anfangs etwas hart und trocken in der Malweise, später aber durch warme Farbe und naturfrische Auffassung ausgezeichnet, im Haag Jan van Ravesteijn (1572 bis 1657), in Amsterdam endlich Cornelis van der Voort (1576—1624), Werner van Valckert (schon 1612 tätig), Nicolaes Elias († nach 1646, Fig. 308), Thomas de Keijser (1596—1667), der Sohn des berühmten Architekten Hendrik de Keijser.

Es hält schwer, die Verdienste dieser Porträt- und Regentenmaler scharf gegeneinander abzuwägen. Der fruchtbarste und deshalb bekannteste von ihnen, Mierevelt, verdient jedenfalls nicht an die Spitze gestellt zu werden, da ihm der feinere Farbensinn noch mangelt. Die hervorragendste Stellung nehmen Ravesteijn und de Keijser (Fig. 309) ein. In der schlichten treuen Wiedergabe der Züge sind sie unübertrefflich; namentlich de Keijsers Porträts fesseln durch die feste Zeichnung, durch freie Auffassung und durch die geschickte Anwendung des Helldunkels, noch vor Rembrandt! Es bleibt doch für die ganze Richtung der holländischen Kunst in hohem Grade charakteristisch, daß die Porträtmalerei hier schon so frühe sich zu reicher Blüte entfaltete. Sie herrscht nicht allein in der ersten Periode unbedingt vor, sondern sie streift schon in dieser Zeit nahe an Vollendung. Die Landschaftsmalerei, welche in Haarlem stets gepflegt wurde, bedurfte einer längeren Frist, um die Höhe zu erklimmen. Esaias van de Velde († 1630), einer Antwerpener Emigrantenfamilie angehörig, in Haarlem und Haag tätig, hat in seinen Ansichten und figurenreichen Landschaften die in Holland eigentümliche Richtung der Landschaftsmalerei als einer der ersten angebahnt.

Die zweite Periode (ca. 1620—1645) füllt zwar teilweise die Jahre aus, in welchen sich die Niederlande der tatsächlichen Unabhängigkeit erfreuten, steht aber am stärksten unter dem Einflusse der großen kriegerischen Vergangenheit. Es kann nicht zufällig sein, daß gerade die beiden Städte, welche vom Kriege am meisten heimgesucht worden waren, Haarlem und Leyden, in dieser Periode an die Spitze der holländischen Kunstschulen treten. Wir werden in eine leidenschaftlich bewegte Welt versetzt. Sie spiegelt sich in den freien, selbstbewußte Kraft verratenden Einzelbildnissen ebenso ab wie in den Regentenstücken, die sich immer mehr zu dramatischen Aktionen zuspitzen. Die Phantasie ist erfüllt von den Nachklängen der vorhergegangenen Kämpfe. Der Mann fühlt seinen Wert und weiß, daß er etwas gilt. Alles Steife und Enge hat er abgelegt, in der Tracht wie in den Sitten, im äußeren Auftreten wie in den Stimmungen und Empfindungen. Stürmisch sind auch die Unterhaltungen des Volkes, derb die Szenen, in welchen das Volksleben geschildert wird. Eine urwüchsige Kraft droht in jedem Augenblick überzuschäumen; sie kann es aber ungestraft tun, da sie aus einem unerschöpflichen Born quillt. Die gleichzeitigen Volkslieder, die saftigen Komödien Brederoos und Costers stehen auf dem gleichen Boden und beweisen die Volkstümlichkeit der von der Malerei eingeschlagenen Richtung. Auf höchste Lebendigkeit zielt auch das Kolorit hin. Keck und sicher wird die Farbe aufgetragen, die Beleuchtung, besonders in der ersten Zeit, ehe die Kunst des Helldunkels sich allgemein verbreitete, breit und voll genommen. Keine Kleidermalerei, überhaupt keine virtuosen Kunststücke. Die Bedeutung der Gestalten sammelt sich in den Köpfen, die in packender Wahrheit und schärfster Charakteristik wiedergegeben werden.

In der dritten Periode, etwa seit 1645, lockert sich der Zusammenhang mit dem ursprünglichen Volksboden, und die Erinnerungen an die großen nationalen Kämpfe verblassen. Ein neues Geschlecht ist emporgewachsen, welches nicht sehnsüchtig nach den Segnungen des Friedens ausblickt, sondern im üppigen Genusse des Friedens und des im Handel mit dem Oriente erworbenen Reichtums behaglich das Leben zubringt. Eine fast an das Schwerfällige streifende ruhige Freude, die Lust an dem Glänzenden, Feinen, Zierlichen macht sich geltend. An die Erfindungsgabe, den Gedankenreichtum der Künstler werden geringere Ansprüche gestellt als an ihre Virtuosität in der Behandlung der malerischen Formen. Die Zahl der Kunstliebhaber in der wohlhabenden Bürgerschaft wächst, dem Schmucke der „Kabinette", in welchen auch orientalische Kunstgegenstände, Lackarbeiten, Porzellangeräte, allmählich Platz finden, dient die Mehrzahl der Bilder. Diese Bestimmung übt nicht allein auf das Format der Bilder Einfluß, sondern auch auf die Wahl der Gegenstände und das Maß der malerischen Durch-

bildung. Vorausgesetzt, daß diese den Anforderungen der Liebhaber entsprach, hatten die Künstler in der Auffassung der Gegenstände einen ziemlich freien Spielraum. Ihr subjektives Wesen tritt mehr als in den früheren Perioden in den Vordergrund; der scharfe Realismus der Darstellung, dem sich die Eigenart der Künstler beugen mußte, verliert langsam an Geltung. Diese werfen sich mit Vorliebe auf die Pflege eines begrenzten gegenständlichen Kreises einer bestimmten malerischen Aufgabe. Sie sind bald Licht-, bald Stoffmaler, je nachdem sie dem Schauplatze der Szene (Innenräume oder freie Luft) eine anheimelnde farbige Stimmung abgewinnen oder auf die zierliche, gefällige Erscheinung der Personen den Nachdruck legen. Häufig verzichten sie auf die individuelle Zeichnung, den schärferen Ausdruck der Köpfe, welche sogar in einzelnen Fällen recht eintönig, selbst geistlos erscheinen. Handelt es sich doch nicht um die

Fig. 310. Frans Hals mit seiner zweiten Frau. Amsterdam.

Wiedergabe dramatischer Handlungen, sondern um ruhige Lebenslagen, nicht so sehr um die Reizung und Hebung der Phantasie, als um die angenehme Befriedigung des Auges. Niemals ist das Wesen eines Gemäldes so scharf auf die besondere malerische Wirkung zugespitzt worden wie bei diesen späteren Holländern. Unter den Schauplätzen der Kunsttätigkeit bewahrt in dieser Periode Amsterdam noch mehr als früher einen hervorragenden Platz, während die anderen Städte allmählich zurücktreten.

Bei zahlreichen holländischen Gemälden, z. B. Landschaften mit Staffage, schwankt die Bestimmung ihres Urhebers, da sie nicht von einem einzigen Künstler herrühren, die Staffage von anderer Hand gemalt ist als die Landschaft. Bei mehreren Künstlern bleibt man im Zweifel, ob man sie dieser oder jener Schule einreihen soll, da sie öfters den Aufenthalt wechseln. Immerhin dürfte die Scheidung nach Hauptschulen, wie Haarlem, Leyden, Delft,

Amsterdam, sich noch als die beste Gliederung erweisen. Aus dem Kreise der Lokalschulen müssen aber zwei Künstler herausgehoben und an die Spitze der ganzen holländischen Kunst gestellt werden, weil ihr Einfluß weit über den unmittelbaren Schauplatz ihres Wirkens reicht: Frans Hals und Rembrandt van Rijn.

b) Frans Hals und Rembrandt.

Frans Hals wurde angeblich um das Jahr 1580 in Antwerpen geboren; aber nach Haarlem hatte sich seine Familie um 1600 geflüchtet, hier hat er seine Lehrzeit bei Karel van Mander zugebracht und bis zu seinem Tode (1666) unablässig gewirkt. Daß er in seiner

Fig. 311. Festmahl der Jorisdoelen, von Frans Hals (1627). Haarlem.

Jugend „etwas lustig vom Leben“ gewesen, ist urkundlich bestätigt; auch daß er in Schulden geraten und in bitterster Armut verstorben ist, sagen beglaubigte Nachrichten aus. Was sonst von seiner Trunksucht, seiner Liederlichkeit erzählt wird, mag wohl auf Übertreibung beruhen. Die beliebte Manier, aus den Gegenständen der Schilderung unmittelbar auf die persönlichen Neigungen des Künstlers zu schließen, hat zu verschiedenen Anekdoten — und nicht bloß bei Hals — Anlaß gegeben. Nun malte allerdings Hals mit Vorliebe lustige Zechbrüder, komische Straßenfiguren, wie die Hille Bobbe (in Berlin), ein halbbezechtes, grinsendes, altes Weib, mit dem Bierkruge zur Seite und einer Eule auf ihrer Schulter, und den Rommelpottspieler. Seine Liebesszenen (Junker Ramp mit seiner Liebsten) lassen uns eher an die Nähe des Bacchus als an die Gott Amors glauben. Aus dem Doppelbildnis des Künstlers und seiner Frau (Fig. 310), etwa 1624 gemalt, spricht ein joviales Wesen, eine für Lebensfreuden empfängliche Natur. Die grotesken Figuren und derben Volksgruppen bilden aber nur eine

und nicht einmal die wichtigste Seite seines künstlerischen Schaffens. Hals ist in erster Linie Porträtmaler. Sowohl Einzelbildnisse wie Porträtgruppen (Regentenstücke), letztere lebensgroß, gewöhnlich um einen Tisch versammelt, in einfach natürlicher, ungezwungener Weise zusammengestellt, beschäftigten vorzugsweise seinen Pinsel. Unter den zahlreichen Einzelporträts mögen folgende hervorgehoben werden: die Porträts der Familie Beresteijn, besonders das Bildnis eines jungen Mädchens in ganzer Figur, bei Rothschild in Paris, das kleine Porträt des Willem van Heythuysen (1635) im Museum zu Brüssel, das Bildnis desselben Patriziers in der Galerie Liechtenstein in Wien. Als Maler von Doelenstücken lernen wir ihn im Museum zu Haarlem am besten kennen. Zu wiederholten Malen hat er die Mitglieder der verschiedenen Schützengilden geschildert, die der Jorisdoelen, einmal im Jahre 1616, das andere Mal 1627 (Fig. 311), und der Adriaensdoelen, wie sie zum Festmahle sich vereinigt haben, dann die Vorsteher des Elisabethhospitals, die Vorsteher und Vorsteherinnen des Altmännerhauses

Fig. 312. Ein Ball, von Pieter Codde. Haag.

(1664). Diesen Regenten- und Schützenbildern stellt sich das von Pieter Codde vollendete große Schützenbild im Reichsmuseum zu Amsterdam, 1637, mit sechzehn Figuren, nicht wie sonst als Kniestück behandelt, sondern die ganzen Gestalten bis zu den Füßen zeigend, ebenbürtig zur Seite. Was übrigens Codde damals selbständig leistete, beweist sein „Ball" (Fig. 312).

Aus der Aufzählung der Werke des Frans Hals erhellt schon, daß ihm die Erfindung des Inhaltes seiner Bilder geringe Sorgen machte, poetische Stimmungen ganz fern lagen. Doch war er kein Abschreiber der Natur, so lebensvoll und durchaus realistisch seine Gestalten uns auch entgegentreten. Durch die Farbenkunst erhebt er sie über die Wirklichkeit. In der Behandlung der Farben offenbart sich auch die wichtigste Entwickelung während seiner langen Laufbahn. Breit und kräftig erscheint schon von allem Anfange an die Farbe aufgetragen, warm und leuchtend ist die Wirkung des Kolorits. Immer mehr ordnet er die Lokalfarben einem Gesamttone unter, durch welchen die Bilder ihre rechte Stimmung empfangen. Der Beleuchtung gibt er eine leise Dämpfung, die warmbräunliche Färbung weicht feinen, silbergrauen Tönen. Zuletzt schwinden die Lokalfarben vollständig, ein einziger Ton dominiert. Mit er-

staunlicher Sicherheit werden die Farben nebeneinander auf die Fläche geworfen, genügend, um die Formen zu modellieren und den Charakter zu bestimmen. Man könnte sagen, an die Stelle der Naturwahrheit sei die Naturstimmung getreten, die Gesamthaltung habe die realen Einzelheiten aufgezehrt.

Durch seine Malweise übte Frans Hals auf das jüngere Geschlecht einen großen Einfluß, vielleicht einen mächtigeren als selbst Rembrandt, welcher doch den Haarlemer Meister sonst in bezug auf den Reichtum der Phantasie, den Umfang seines Wirkens und durch poetische Schöpferkraft weit überragt.

Fig. 313. Der schlafende Greis, von Rembrandt. Turin.

Rembrandt Harmensz van Rijn wurde 1606 in Leyden geboren, nicht, wie die Legende sagt, in der Windmühle seines Vaters, sondern in dem stattlichen Hause der Eltern am Weddestege. Als sein erster Lehrer wird Jakob van Swanenburch angegeben, kurze Zeit soll er auch den Unterricht des Pieter Lastman (s. S. 284) in Amsterdam genossen haben. Seine selbständigen Arbeiten beginnen mit dem Jahre 1627 und waren anfangs wenig hervorragend (Paulus im Gefängnis, in Stuttgart, der schlafende Greis, in Turin, Fig. 313, beide schon mit Helldunkelwirkung bei geschlossenem Licht, den Weg andeutend, den Rembrandts Kunst unausgesetzt verfolgte). Aber nachdem er 1631 nach Amsterdam übergesiedelt war, schuf er bereits 1632 sein erstes Hauptwerk, ein Regentenbild, die anatomische Vorlesung des Doktor Tulp (Fig. 314). Rembrandt schildert die Vorsteher der Chirurgengilde, welche sich um den Seziertisch versammelt haben und der Demonstration eines Fachgenossen beiwohnen. Diese Anordnung hatten schon früher Mierevelt auf dem Regentenbilde im Delfter „theatrum anatomicum" (1617) und Thomas de Keisser in der „Anatomie des Doktor Egbertsz", im Amsterdamer Reichsmuseum (1619), getroffen. Rembrandt aber hob die Wirkung, indem er das äußere Zusammenstehen in eine innere Teilnahme verwandelte und den Eindruck des beredten Vortrages Tulps auf die aufmerksam horchenden und zuschauenden Genossen in lebendigster Weise und kräftigster Lichtwirkung schilderte. Gerade durch die scharfe Betonung der augenblicklichen Seelenstimmung, durch die Unterordnung des porträtmäßigen, ruhigen Ausdruckes unter die Aktion unterscheiden sich Rembrandts Regentenbilder von allem Anfange von denen der anderen Künstler Hollands.

Auf diesem Wege fortschreitend, schuf er 1642 für die Gilde der Geschützgießer die sogenannte „Nachtwache“ (Fig. 315). Die energische, lebhafte Bewegung aller Gestalten und die eigentümlich dämmerige Beleuchtung des Raumes hat zu dem Namen und zu der Vermutung einer nächtlichen Szene den Anlaß gegeben. Bei guter Beleuchtung unter Seitenlicht, wie sie

Fig. 314. Anatomische Vorlesung des Doktor Tulp, von Rembrandt. Haag.

dem Gemälde erst während der Rembrandtausstellung 1898 in Amsterdam zu teil wurde, werden indes auch die Schattenpartien trotz späterer Übermalung durchsichtig, und lichtumflossen erscheinen die Hauptfiguren plastisch herausgehoben aus der Schar der nachdrängenden Genossen. Leider ist das Bild, als es 1715 in das Rathaus zu Amsterdam übertragen wurde, in barbarischer Weise auf allen vier Seiten beschnitten und um mehrere Figuren gekürzt worden.

Auch hier haben wir es mit einem Doelenstücke zu tun. Rembrandt bringt uns eine Amsterdamer Schützenkompanie vor die Augen, aber nicht in behaglich ruhigem Zusammensitzen oder Zusammenstehen. Seine Phantasie spiegelt ihm den Augenblick vor, in welchem die Schützen aus ihrer „doelen", ihrem Versammlungshause, stürmisch aufbrechen, um sich zu einem Preis-

Fig. 315. Sog. Nachtwache, von Rembrandt. Amsterdam.

schießen zu begeben. Sie durchschreiten eilig die hohe, links von oben beleuchtete Bogenhalle, zu welcher von den inneren Räumen mehrere Stufen herabführen. Voran der Kapitän Frans Banning Cock, mit dem Kommandostabe, in braunem Wams und amarantroter Schärpe, in lebhaftem Gespräch mit dem Leutnant Willem van Ruytenberg begriffen, der einen zitronengelben Rock, weiße Schärpe und einen blanken, am Rande blau emaillierten Ringkragen trägt.

Saskia.

Von Rembrandt. Galerie zu Kassel.

Zu Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 7. Aufl., Bd. IV.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

Neben und hinter ihnen stürmt die Mannschaft vorwärts. Der eine ladet sein Gewehr, der andere hat es bereits in freudiger Aufregung abgeschossen, Jan Visscher Cornelissen schwingt lustig die Fahne, der wackere Tambour Jan van Kampoort (die Namen der Schützen sind in dem Schilde oben am Pfeiler eingeschrieben) rührt eifrig die Trommel. Mitten in dem Gewimmel entdeckt man ein reich geschmücktes Mädchen, welches die Schützenpreise trägt. Das brausende Gewoge der Menschen empfängt seinen künstlerischen Ausdruck in der Färbung und Beleuchtung. Die Farben an sich kräftig und voll, werden harmonisch gebunden, so daß nicht eine einzige vorherrscht, vielmehr ein reicher, aus Tönen gleicher Stärke gebildeter Farben-

Fig. 316. Rembrandt mit seiner Frau. Dresden.

akkord unser Auge trifft. Lichter gehen in Schatten über, der Widerschein des Lichtes dringt in die Schatten, ein schimmernder Glanz umgibt die Gestalten, mildes Helldunkel hüllt sie ein.

Im Entstehungsjahre der Nachtwache (1642) erblicken wir Rembrandt auf der Höhe seiner Kunst. Dasselbe Jahr begrub aber sein persönliches Glück. Es starb seine Frau, Saskia von Uylenburgh, mit welcher er sich 1634 vermählt hatte. Saskia spielt in Rembrandts Werken eine große Rolle. Seine Phantasie ist von ihren Zügen erfüllt, in seinen radierten Studienköpfen wie in seinen Gemälden begrüßen wir häufig ihr freundliches Antlitz. Als Braut und als Gattin, bald allein, mit einer Blume in der Hand oder in reichem Juwelenschmucke, bald dem frohgesinnten Gatten sich anschmiegend (Fig. 316), ist Saskia von Rembrandt verewigt worden (Farbendruck, Tafel XV). Seine Tätigkeit erlahmt auch nach dem

Tode der Frau nicht, biblische Schilderungen und Bildnisse kommen Jahr für Jahr aus seiner Werkstatt heraus; aber in seinen Vermögensverhältnissen kommt er immer mehr zurück, bis er 1655 den Bankerott erklären muß. Die schweren Finanzwirren, in welchen Amsterdam gerade damals steckte, und die Sammelleidenschaft des Künstlers erklären teilweise das schlimme Ereignis. Doch hat sich Rembrandt wohl niemals als guter Wirtschafter bewährt. So lange Saskia lebte, träumte er an ihrer Seite ein glänzendes Leben. Den Widerschein dieses Traumes entdecken wir in den Selbstporträts und den zahlreichen Bildnissen seiner Frau. Er malt sich selbst gern in reicher Tracht, wird nicht müde, seine Frau mit Spitzen und Geschmeide zu

Fig. 317. Der Segen Jakobs, von Rembrandt. Kassel.

schmücken, ist ihr bei der Toilette behilflich, wie er selbst in einem prächtigen Doppelporträt, dem sogenannten Bürgermeister Pancras und Frau im Buckinghampalaste vor Augen führt. Nach ihrem Tode ging er offenbar nur seinen künstlerischen Interessen nach, unbekümmert um das Soll und Haben. Er träumte wieder; doch nehmen jetzt die Träume einen grübelnden, trüben Zug an, wie seine Natur ein nach außen verschlossenes Wesen.

Das bei Anlaß des Bankerotts aufgenommene Inventar macht uns mit dem erstaunlichen Umfange der Sammlungen Rembrandts bekannt. Es fanden sich in seinem Hause zahlreiche Gemälde auch italienischer Künstler, sechzig Portefeuilles mit Kupferstichen, ferner Rüstungen, venezianische Gläser, indianische Waffen, chinesische Porzellantassen usw. Fortan lebte Rembrandt als Pensionär seiner Wirtschafterin Hendrickje Stoffels, welche seit Saskias Tode ihm das Haus führte, und seines Sohnes Titus. Sie betrieben für ihn den Handel mit seinen

Gemälden und Kupferstichen und gaben ihm, wohl mit seiner Zustimmung, freie Kost und Wohnung. Rembrandt zog sich immer mehr von der Welt zurück, erfreute sich auch, wie es scheint, nicht mehr der früheren reichen Gönnerschaft, und starb 1669 in dürftigen Verhältnissen. Trotz allem Mißgeschick blieb seine künstlerische Kraft ungebrochen. In dem Unglücksjahre (1656) vollendete er eins seiner herrlichsten biblischen Gemälde, den „Segen Jakobs", im Museum zu Kassel (Fig. 317). Aus dem Jahre 1661 stammt das dritte große Regentenstück, welches wir von ihm besitzen, die sogenannten Staalmeesters, das heißt die Vorsteher der Tuchmacherzunft, deren Amt es war, die Herkunft der Tuchstücke durch angehängte Bleisiegel zu bestätigen (Fig. 318). Sie sind um einen mit einem orientalischen Teppiche bedeckten Tisch versammelt. Während vier der Vorsteher am Tische sitzen, ist der fünfte im Begriffe,

Fig. 318. Die Staalmeesters, von Rembrandt. Amsterdam.

sich zu erheben, als wollte er an eine (nicht sichtbare) Menschenmenge eine Anrede halten. Ein Diener, barhaupt, steht weiter zurück. Von dem graubraunen Hintergrunde, den schwarzen Gewändern heben sich die Köpfe und Hände, obschon die Karnation ebenfalls in bräunlichen Tönen gehalten ist, leuchtend ab.

Die Staalmeesters sind ein treffliches Beispiel der letzten Wandlung, welche Rembrandts malerischer Stil erfuhr. Während er anfangs noch strenge zeichnete und sorgfältiger und feiner die Farbe auftrug, auf Lebenswahrheit vorzugsweise bedacht war, hob er in der zweiten Periode (etwa 1636—1656) durch Anwendung des Helldunkels und Unterordnung der Lokalfarben unter einen Gesamtton seine Gestalten aus der unmittelbaren Wirklichkeit in eine eigentümliche poetische Welt empor. In der letzten Periode, bei voller Herrschaft über die Technik, die ihm den breitesten Farbenauftrag gestattet, verringert sich die Reihe der Einzelfarben; er wirkt fast ausschließlich durch Licht und Schatten, läßt das Licht sich intensiv an einzelnen Stellen sammeln

und dadurch aus dem umgebenden tiefen Dunkel kräftig, fast gewaltsam heranstreten. An den zahlreichen Selbstporträts, die er offenbar als Studienköpfe behandelte, kann man die Aufeinanderfolge dieser Malweisen genau nachweisen. Seine Freude an der Erprobung von Farben-

Fig. 319. Das Hundertguldenblatt (Christus die Kranken heilend). Radierung von Rembrandt.

stimmungen haben aber die Besteller von Porträts schwerlich geteilt. Sie gaben den realistischeren Malern, wie namentlich Thomas de Keijser, den Vorzug.

Von Rembrandts umfassender Phantasie und seiner Kunst zu komponieren, legen die biblischen Gemälde (und Radierungen) das beste Zeugnis ab. Ihn fesselten, ganz im Sinne seiner Zeit und seines Volkes, am stärksten die Szenen, welche in den mittleren und späteren

historischen Büchern des Alten Testaments geschildert werden, und die Parabeln des Neuen Testaments. So schildert er Simsons Hochzeit (Dresden), den Zank Simsons mit dem Schwiegervater, der ihn aus dem Hochzeitshause ausgeschlossen hat (Berlin), Simsons Blendung, in der Galerie Schönborn in Wien, das Opfer Manoahs in Dresden, und malte wiederholt die Susanna und die Bathseba im Bade; auch die Geschichte Josephs in Ägypten (Berlin und Petersburg), des Tobias (Louvre), des Boas und der Ruth (unter dem falschen Titel: die Judenbraut, die von einem älteren Manne umarmt wird, im Reichsmuseum zu Amsterdam) und der Makkabäer (Stockholm, unter der irrigen Bezeichnung: Zizka) boten ihm Motive zu Gemälden. Die Jugendgeschichte Christi gab ihm Anlaß zu idyllischen Bildern (le ménage de menuisier im Louvre, 1640, die Holzhackerfamilie in Kassel aus dem Jahre 1646). Er versetzt uns in den engsten, dürftigsten Raum, in ärmliche Verhältnisse; trotzdem aber und trotz

Fig. 320. Prediger Anslo eine Witwe tröstend, von Rembrandt. Berlin.

der holländischen Verkleidung Josephs und Marias weiß Rembrandt doch durch die warme, harmonische Beleuchtung den Eindruck heiligen Friedens zu wecken. Der heil. Familie schließt sich die Darstellung im Tempel (1631) im Haag und die Anbetung der Könige (1657) im Buckinghampalaste an. Beide Gemälde, obschon der Zeit nach weit voneinander entfernt, zeigen die vollendete Handhabung des Helldunkels. Wie ganz anders leuchten aber doch die Farben in der späteren Schöpfung! Von der Vertiefung des Künstlers in die biblische Welt legen die Bilder, welche der Schilderung Christi als Lehrer und Wundertäter gewidmet sind, ein weiteres Zeugnis ab. Die Parabel von den Arbeitern im Weinberge schildert er in dem Gemälde in Petersburg (1637), die andere von dem wuchernden Pfunde in der Radierung, welche unter dem Namen „der Goldwäger“ geht. Zu einer reichen Volksszene gestaltete er die „Ehebrecherin vor Christus“ (1644) in der Nationalgalerie zu London; die Heilung der Kranken durch Christus gab ihm Anlaß zur Schöpfung der unter dem Namen „Hundertguldenblatt“ (Fig. 319) berühmten Radierung (1650). Die Passion war für ihn, wie für alle

nordischen Künstler, ein Ereignis voll des herbsten Ernstes und von tragischer Gewalt. Seine Bilder und Radierungen aus der Passionsgeschichte werden, ähnlich wie Dürers und Holbeins Passionsszenen, von demselben Geiste getragen, welcher Paul Gerhard das Kirchenlied „O Haupt voll Blut und Wunden" eingab. Die Beimischung jüdischer Charakterköpfe und orientalischer Trachten, deren Kenntnis das Judenquartier und der Hafen von Amsterdam bequem vermittelten, verleiht Rembrandts biblischen Schilderungen eine besonders anfangs befremdende Lokalfarbe. Die Tatsache steht fest, daß Rembrandt, wie nur wenige Künstler, die biblischen Vorgänge kannte und künstlerisch zu verkörpern liebte. Er tat dieses freilich nicht in der hergebrachten Weise. Die Gestalten der Bibel gehören keiner fernen, idealen Welt an, sondern leben in der unmittelbaren Gegenwart. Sein malerischer Sinn, die Anschauungen, welche er mit seinem Volke teilt, ließen ihn von allen idealen Zügen und klassischen Vorbildern absehen.

Fig. 321. Witwe des Admirals Swartenhout, geb. Vas, von Rembrandt. Amsterdam.

Ganz in derselben Weise verfuhr er bei mythologischen Schilderungen. Der originelle, im Jugendübermute gemalte Ganymed in Dresden findet in den Schilderungen italienischer Zeitgenossen und bei Jordaens Widerhall. Die Entdeckung der Schuld der Nymphe Callisto (im Besitze des Fürsten Salm) führt uns allerdings nicht in die gewohnte mythologische Welt ein, bringt aber eine überaus drastische, durch die Wahrheit packende Schilderung des Vorganges, welchen er überdies mit malerischen Reizen ausschmückte.

Das glänzendste und reichste Gebiet der Rembrandtschen Tätigkeit bleiben aber doch die Porträts. Gar manche darunter sind namenlos. Rembrandt gehörte, wenigstens in seinen späteren Jahren, nicht zu den in vornehmen Kreisen beliebten Porträtmalern (s. oben S. 297); er suchte sich seine Modelle nicht nach ihrer Lebensstellung, sondern nach ihrer malerischen Brauchbarkeit aus. Zu solchen namenlosen Bildnissen, die aber Werke ersten Ranges sind, gehört das auffallend früh datierte (1635) Porträt eines derben Proletariers, ehemals in der Galerie San Donato, ferner der sogenannte Rabbiner in Berlin (1645), die Dame mit dem Fächer (1641) im Buckinghampalast und ihr männliches Gegenstück in Brüssel, das Frauenbildnis in der Salle carrée im Louvre, das Familienbild in Braunschweig, die beiden alten sitzenden Mütterchen in Petersburg und andere. Unter den benannten Porträts heben wir hervor die Bildnisse seines Freundes und Gönners, des Bürgermeisters Six, und der

Mutter desselben (Sammlung Six in Amsterdam), ferner die sorgfältig behandelten, überaus lebensvollen Porträts des Martin Daey, eines Glückssoldaten, und seiner Frau, im Besitze des Barons Gustav Rothschild in Paris, die Bildnisse des Malers Jakob Noomer (?), gewöhnlich Rembrandts „Vergolder" genannt (1640), in nordamerikanischem Privatbesitz, des Renier Anslo mit einer Witwe in Berlin (1641, Fig. 320), des Schreibmeisters Coppenol in

Fig. 322. Jan Six. Radierung von Rembrandt.

Petersburg, des Jan Haaring (1658) in der Sammlung John Wilson in Paris, der Greisin Elisabeth Jacobs Vas in Amsterdam (Fig. 321) und des jungen Bruyningh in Kassel (1652). Selbstverständlich ist damit die Reihe der Meisterwerke Rembrandts in diesem Fache lange nicht erschöpft. Gemeinsam ist allen, mögen sie auch in malerischer Beziehung vielfach voneinander abweichen, der Ausdruck der augenblicklichen Stimmung. Wir lesen aus ihren Köpfen nicht nur den tieferen Charakter, sondern auch die Empfindung, welche sie gerade bewegt, heraus. Sie glänzen nicht nur durch die äußere, sondern auch durch die

psychologische Wahrheit. Rembrandt war, abgesehen von seiner Größe als Maler, auch ein scharfer Denker.

Eine treffliche Ergänzung zu den gemalten Bildnissen bieten die radierten Porträts, wie das des Bürgermeisters Six (Fig. 322), des Arztes Ephraim Bonus, der nachdenklich eine Treppe herabkommt (le juif à la rampe), der Prediger Uytenbogaert und Anslo, des Bilderhändlers de Jonghe, des trübsinnig blickenden Haaring. Was Rembrandt als Radierer geleistet hat, verdient kaum weniger Bewunderung als seine malerische Tätigkeit. Mit der Radiernadel pflegte er in flüchtiger Skizze festzuhalten, was ihm an malerischen Gestalten begegnete, Menschen und Dinge, Eindrücke und Einfälle, wie sie der Tag brachte. Daneben schuf er aber auch eine große Anzahl komponierter Darstellungen, darunter nur wenige, die sich mit Gemälden seiner Hand decken, manche nur flüchtig angelegt, andere zum Teil oder ganz bildmäßig durch-

Fig. 323. Die Landschaft mit den drei Bäumen. Radierung von Rembrandt (B. 212).

geführt. Von seiner Auffassung des Volkslebens geben unter anderem der „Charlatan“, die „Pfannkuchenbäckerin“, der „blinde Geiger“ und die mannigfachen Bettlerfiguren Kunde. Nicht minder wichtige Zeugnisse der Vielseitigkeit seines künstlerischen Wesens sind seine landschaftlichen Radierungen, wie die „Landschaft mit den drei Bäumen“ (Fig. 323), das „Landgut des Goldwägers“, die „Windmühle“ usw. Hier begegnen wir derselben feinen Beobachtung der Bodenformen und der Wolkenbewegung, die seinen der freien Phantasie entsprungenen gemalten Landschaften bei aller Eintönigkeit der Farben einen merkwürdig naturlebendigen Reiz verleiht (Gewitterlandschaft in Braunschweig, Landschaft mit dem Bergschloß in Kassel). Auf dem Felde der Landschaftsmalerei hatte er einen trefflichen Nachfolger, ja einen erfolgreichen Nebenbuhler in seinem (1619) in Amsterdam geborenen Schüler Philips Koninck († 1688, Landschaften von ihm in Berlin und Frankfurt). Auch sonst hat Rembrandts Kunstweise auf das jüngere Geschlecht einen nachhaltigen Einfluß geübt, da er in Amsterdam einen zahlreichen Schülerkreis um sich versammelte.

c) Die Haarlemer Schule.

Die Haarlemer Schule lehnt sich vorwiegend an Frans Hals an und dankt ihm die kräftige, frische Farbenbehandlung und die scharfe Charakteristik. In der Nähe von Frans Hals sammelten sich die Maler der sogenannten Gesellschaftsstücke, in welchen kecke Soldaten, flotte Offiziere, übermütige junge Herren, galante Mädchen bei Wein, Spiel und Liebe sich erlustigen. Auch Tanz und musikalische Unterhaltung kommen zuweilen zu ihrem Rechte. An der Spitze dieser

Fig. 324. Bauern in einer Schenke (1662), von Adriaen van Ostade. Haag.

Maler steht, soweit bis jetzt die Forschung reicht, der Bruder des Frans Hals, Dirk Hals (um 1600—1656), dessen ältere Bilder, in der Regel in kleinem Maßstabe entworfen, sich durch einen feinen, hellen Gesamtton und eine geschickte Kostüm- und Stoffmalerei auszeichnen. Seiner Richtung folgten Antonius Palamedesz in Delft (um 1600—1673) und der in Utrecht und im Haag tätige Jakob A. Duck. Auch Pieter Codde aus Amsterdam (? 1600—1678, also dem Dirk Hals gleichaltrig; s. oben S. 291), gleich beliebt durch seine musikalischen und Tanzunterhaltungen, wie durch seine Wachtstuben (Dresden), und Jan Mienssze Molenaer (? 1600—1668) in Haarlem gehören zu dieser Gruppe.

Anders verhält es sich mit den Bauernstücken, als deren glänzendster Maler in der Haarlemer Schule uns Adriaen van Ostade entgegentritt. Er wurde 1610 in Haarlem geboren, genoß den Unterricht des Frans Hals, ließ eine Zeitlang auch Rembrandts Werke auf sich einwirken und starb, als seine künstlerische Kraft schon im Sinken begriffen war, 1685. Adriaen ist nicht Schöpfer dieser Gattung; andere Maler in Flandern und in Holland waren ihm vorangegangen. Er hebt sie aber durch einen liebenswürdig humoristischen Ton, den er besonders in seiner mittleren Zeit anschlägt, durch seine Kunst des Helldunkels und der malerischen Stimmung zu höchster Vollendung. Bald führt er uns in die dämmerige Bauernstube, wo sich derbe, aber ehrliche Gesellen am Trunke oder am Tanze ergötzen, oder die Familie ihren Beschäftigungen mit gemütlicher Ruhe nachgeht, bald malt er, wie die Zecher in die kühlere Laube vor dem Hause gewandert sind (Fig. 324), bald sind wir Zeugen, wie sich auf

Fig. 325. Eine Fähre, von Salomon van Ruysdael. Brüssel.

dem Dorfplatze eine muntere Gesellschaft erlustigt, oder wie ein Geiger durch sein Spiel alt und jung vor das Haus auf den Hof gelockt hat. Die Figuren, oft nur wenige Zoll groß, sind doch überaus lebendig charakterisiert. Die Farben erscheinen auf einen Hauptton gestimmt, die Schatten zeigen feine Durchsichtigkeit. Große Wirkung erzielt Adriaen in seinen Hintergründen, seinen Durchblicken in eine hintere Kammer, welche ihm Gelegenheit zu Lichtreflexen und mannigfachen Abstufungen der Beleuchtung bieten. Außer den zahlreichen Gemälden (im Reichsmuseum zu Amsterdam, im Haag, in London, Dresden) und Aquarellzeichnungen schuf Adriaen mit sicherer Hand etwa ein halbes Hundert Radierungen, Einzelfiguren und kleine Gruppen.

Zu Adriaens Gefolge gehört sein Bruder Isack (1621—1649), welcher gern den Schauplatz in das Freie verlegt und auf landschaftliche Stimmungen ausgeht, Cornelius Bega in Haarlem (1620—1664) und Cornelius Dusart (1660—1704). Unter den Haarlemer Landschaftsmalern, Pieter Molyn († 1661), Cornelius Broom († 1640), Guilliam Dubois († 1680), ragt Jakob van Ruisdael in erster Linie hervor. Ob sein Vater Isack, als

Rahmen- und Bilderhändler urkundlich erwähnt, auch die Malerei selbst ausübte, darüber herrscht ebensowenig Gewißheit wie über seine Lehrzeit. Wir wissen nur, daß auch des Vaters Bruder, Salomon, der sich Ruysdael schreibt († 1670), die Landschaftsmalerei mit großem Erfolge trieb (Fig. 325) — werden doch gegenwärtig die Bilder aus seiner späteren Zeit fast höher geschätzt als die seines Neffen — und daß der ungefähr um das Jahr 1628 geborene Jakob Ruisdael 1648 in die Haarlemer Malergilde eintrat. Den Aufenthalt in Haarlem bestätigen

Fig. 326. Der Wasserfall, von Jakob van Ruisdael. Kassel.

auch die Motive seiner älteren Landschaften, die offenbar der Umgebung der Stadt entlehnt sind. Im Jahre 1659 wird er als ansässig in Amsterdam erwähnt. Dorthin mag ihn, wie so viele andere Künstler, der reiche Verkehr, die große Zahl der Kunstliebhaber gelockt haben. Verarmt und verlassen kehrte er 1681 in seine Vaterstadt zurück und starb hier 1682. Mit den in Haarlem verbreiteten Kunstlehren hängt es gewiß zusammen, daß auch Ruisdael von genauer Naturbeobachtung und scharfer Charakteristik des Einzelnen ausgeht. In der Zeichnung und im Kolorit des Laubes, der Baumstämme, der Wolken strebt er eine so unmittelbare Wahrheit an,

wie keiner seiner Vorgänger. Damit aber verbindet er eine feinere Empfindung für das bewegte Spiel in den Lüften und für die Farbenstimmung. Häufig, besonders in späterer Zeit, zieht durch seine Landschaften ein ernster, fast schwermütiger Ton, für uns noch dadurch erhöht, daß seine Bilder die ursprüngliche Leuchtkraft durch Nachdunkeln verloren haben. Mit Vorliebe schildert er einsame Waldgehege mit stehendem („der Sumpf“ in der Ermitage zu Petersburg) oder fließendem Gewässer. Merkwürdig ist, wie sein Natursinn sich auch bei Motiven zurechtfindet, für die ihm die Wirklichkeit kein Vorbild bot, wie bei den Landschaften mit schäumenden Gebirgsbächen und Wasserfällen (Dresden, Kassel Fig. 326). Auf keinem seiner Bilder spricht die düster-melancholische Stimmung sich so eindrücklich aus wie auf dem von einem Wildbach durchwühlten „Judenkirchhof“ in der Dresdener Galerie.

Fig. 327. Abendlandschaft, von Wijnants. München (Nr. 580).

Teilweise ihm verwandt (in der kühlen Färbung des Laubes), durch seine Fernsichten am meisten berühmt, erscheint ein anderer Haarlemer Meister: Jan van der Meer (1628—1691). Eine Zeitlang hielt sich auch Jan Wijnants (tätig zwischen 1641 und 1679) in Haarlem auf, in dessen Landschaften insbesondere die Vordergründe durch den feinen Farbenton und die Treue in der Wiedergabe der Pflanzen und Bodenformen erfreuen (Fig. 327). Ebenso kehrte der oben S. 265 erwähnte Pieter van Laer nach längerem Aufenthalte in Italien 1639 nach Haarlem zurück und malte hier fleißig Bilder aus dem Volks- und Bauernleben Italiens, Räuberszenen usw. Wijnants wirkte dann auf einen der berühmtesten jüngeren Haarlemer Maler, auf Philips Wouwerman (1619—1668), ein. In den zahlreichen Bildern dieses Malers klingt zwar noch das Kriegsleben der Zeit an; aber, weit entfernt von dem kräftigen Ungestüm und der urwüchsigen Leidenschaft der älteren Kunst, zeigt seine Staffage, bei aller Lebendigkeit und glücklichen Verbindung mit dem landschaftlichen Hintergrunde, schon verfeinerte, zuweilen elegante Züge. Die Phantasie hat die ernsten Kämpfe bereits in ein Kriegsspiel verwandelt. Außer

zahlreichen Kriegs- und Jagdbildern (Fig. 328), wobei er meistens (aus malerischen Gründen) einen Schimmel anzubringen liebt, malte er auch Szenen aus dem Landleben, welche wegen der hier besonders fein durchgeführten landschaftlichen Stimmung oft noch künstlerisch wertvoller sind, als die beliebten Kavalierbilder.

Gleichfalls ländliche Szenen, Hirtenbilder, führt uns Claas Pietersz Berchem aus Haarlem (1620—1683) vor, bei welchem aber das nationale Element in der Auffassung und in der Farbengebung schon zurückzutreten beginnt, und der italienische Einfluß in der Wahl der landschaftlichen Motive (und in der Staffage, z. B. Esel) sich wieder regt. In ähnlicher Weise arbeitete auch sein Schüler Karel Dujardin (1622—1678). Mag er sich auch in religiösen und allegorischen Darstellungen versucht haben, so haftet doch seine Bedeutung an den zahlreichen, in hellem Tone gemalten italienischen Volksszenen, welche er gern mit lebendig aufgefaßten Pferden, Eseln und Rindern staffierte.

Fig. 328. Auf der Falkenjagd, von Wouwerman. Dulwich.

Wenn Houbraken, der Herausgeber (1718) von Lebensbeschreibungen niederländischer Künstler, dessen Angaben oft mit übertriebenem Mißtrauen angenommen werden, recht hat, so muß auch Gerard Terborch zur Haarlemer Schule gerechnet werden. Im Jahre 1617 in Zwolle geboren, empfing er den ersten Unterricht von seinem gleichnamigen Vater, der in seiner Jugend in Italien im Kreise Elsheimers sich bewegt hatte. Seit 1633 lebte er in Haarlem, wo Pieter Molyn sein Lehrer wurde und die Schule von Frans Hals ihm kräftige Anregungen gab. In der Tat lassen sich seine Bilder am besten von den im Kreise des Dirk Hals gemalten „Gesellschaftsstücken" ableiten. Auch Terborch schildert mit Vorliebe gesellige Unterhaltungen oder auch einzelne Charakterfiguren, wie die älteren Haarlemer Meister, nur daß er, besonders in seinen späteren Gemälden, nicht mehr wie diese so unmittelbar auf dem Volksboden steht, vielmehr den frischen, kräftigen Ton dämpft, einer größeren Eleganz, einer feineren Durchführung huldigt. Er stellt Durchschnittsmenschen dar, nicht schön und noch weniger geistreich; sie leben auch nicht für sich, sondern erscheinen wie für den Beschauer gemalt. Die behaglich geschmückten Räume, in welchen sie sich bewegen, die gewählte Tracht der Männer,

die reiche Seidenkleidung der Frauen — mit Terborch beginnt die Stoffmalerei — die lebendig sprechende Weise der Gruppierung führen uns in Kreise, welche das Leben gemütlich genießen, und verlocken uns, die von Terborch mit zierlichen Farben geschilderten Szenen novellistisch auszuspinnen. Köstlich (wenn auch, wie wir längst wissen, nicht zutreffend) hat Goethe in den Wahlverwandtschaften (Th. II, Kap. 5) die von Terborch wiederholt gemalte Gruppe der jungen Dame gedeutet, die vor einem älteren Paare, dem Beschauer abgekehrt,

Fig. 329. Sog. väterliche Ermahnung, von Terborch. Berlin.

mit gesenktem Kopfe steht (Fig. 329). In ähnlicher Weise könnte man an den Trompeter, welcher den Offizier in einer zärtlichen Unterhaltung stört, vielleicht den Befehl zum schleunigen Aufbruch in das Feld überbringt, eine Erzählung anknüpfen. Von köstlichem Reize und vollendeter Wahrheit sind die kleinen Bildnisse, gewöhnlich in ganzer Figur gemalt. In der Haltung ohne jede Geziertheit, in der Tracht ohne jeden Pomp, üben sie den Eindruck gediegener Vornehmheit. Terborch machte große Reisen bis nach Spanien, benützte den Aufenthalt in Münster, um die Mitglieder des Friedenskongresses zu einer Porträtgruppe vereinigt zu malen (London, Nationalgalerie), und lebte die späteren Jahre in Deventer, wo er

1681 starb. Sein Schüler war der in verwandter Richtung tätige, auch in kleinen Porträts effektvolle Kaspar Netscher (1639—1684) aus Heidelberg, welcher im Haag seine Werkstätte aufschlug.

d) Die Leydener und die Delfter Schule.

Wie Haarlem, so besaß auch Leyden im 17. Jahrhundert eine zahlreiche Künstlergemeinde. Noch dem älteren Geschlechte gehört Jan van Goyen (1596—1656) an, vielleicht ein Schüler des Esajas van de Velde, zuerst in Leyden tätig, dann seit 1634 im Haag, wo er auch gestorben ist. In Goyens späteren Landschaften siegt der Luftton über die Lokalfarben, so daß diese dadurch eine leise Dämpfung und eine ihnen allen gemeinsame durchsichtige

Fig. 330. Ansicht von Nymwegen, von Jan van Goyen. Berlin.

Hülle empfangen. Flache Dünenlandschaften, Flußufer, zuweilen mit reicher Staffage ausgestattet, sind seine Lieblingsmotive (Fig. 330). Kein Künstler verstand so gut die feuchte, nebelige Natur der holländischen Landschaft, die verschleierte Sonne, den feinen, grauen Luftton wiederzugeben wie Goyen. Er ist der wahrhaftige Porträtmaler der holländischen Küste geworden.

Unter den späteren Leydener Malern ist Jan Steen (1626—1679) der bekannteste, eine Lieblingsfigur der Künstlerlegendenschreiber, die ihm den Beinamen des lustigen Schenkwirtes von Leyden gaben. Eine Zeitlang lebte er auch in Haarlem, wo er von der von Adriaen van Ostade eingeschlagenen Richtung nicht unberührt blieb, ohne jedoch etwas von der Besonderheit seines künstlerischen Wesens einzubüßen. Die spezifisch malerische Begabung steht bei Jan Steen gegen den dramatischen Sinn zurück, welcher manche seiner Bilder in förmliche Komödien verwandelt. Er ist daher auch mit Molière verglichen worden, nicht minder nahe liegt die Erinnerung an Hogarth. Richtiger ist es, auf die moralisierende Tendenz in der

älteren Genremalerei, welche sich auch in der gleichzeitigen niederländischen Poesie wiederfindet, hinzuweisen und hier sein Vorbild zu entdecken. Denn auch Jan Steen moralisiert, wie die Beischriften auf seinen Gemälden beweisen, nur daß er sich von dem Ergötzen an dem lustigen Treiben oft hinreißen läßt, so daß die satirische Tendenz zurücktritt und die komische Schilderung als Selbstzweck erscheint. Das schlecht assortierte Ehepaar, die fidele Familie, die Szene, wie es nach dem Gelage zugeht, wenn die Herrschaft eingeschlafen ist, der kluge Arzt, der gar bald die Ursache der Herzkrankheit erkennt, usw. sind die häufigsten Gegenstände seiner Darstellung. Eins der umfänglichsten, durch scharfe Charakteristik der Mitspieler ausgezeichneten Sittenbilder

Fig. 331. Der Ehevertrag, von Jan Steen. Braunschweig.

dieser Art ist der „Ehevertrag“ im Museum zu Braunschweig (Fig. 331). Doch hat Steen auch harmlosere Szenen (Bohnenfest und Nikolausfest, auch Kirmessen) gemalt, selbst an biblischen und historischen Gegenständen sich versucht.

So kurze Zeit auch Rembrandt in Leyden als selbständiger Meister zubrachte, so bildete er doch schon hier einen berühmten Schüler aus: Gerard Dou (1613—1675). Die Klein- und Feinmalerei im besten Sinne des Wortes fand in Dou ihren Hauptvertreter. Das kleine Format und der überaus saubere und sorgfältige Farbenauftrag bedingen sich gegenseitig. Die Phantasie hat Dou nicht übermäßig angestrengt; er bewegt sich im engen Kreise des bürgerlichen Lebens, schildert nicht selten ganz gewöhnliche Werktagsbeschäftigungen, welche erst durch Beleuchtung und Kolorit, durch die liebevollste und eingehendste formale Behandlung einen erhöhten Reiz, gleichsam einen poetischen Schein gewinnen. Es muß in Rembrandts Kreise

schon frühzeitig die Darstellung einer Figur am offenen Fenster, so daß sie von dem letzteren eingerahmt wird, das volle Tageslicht von vorn empfängt, während die dämmerige, im Halbdunkel gehaltene Stube den Hintergrund bildet, eine beliebte Schulaufgabe gewesen sein. Fast alle Schüler Rembrandts haben solche Bilder gemalt; auch Dou, der z. B. sich selbst als Geiger am offenen Fenster darstellte. Außer zierlich erfaßten kleinen Bildnissen und zahlreichen Fensterbildern (Fig. 332) malte Dou auch viele Stubenszenen, in welchen zuweilen Kerzenlicht den Effekt noch erhöht, wie in der berühmten „Abendschule“ im Museum von Amsterdam. Ohne sich besonderer Kunstmittel zu bedienen, hat er dennoch in seiner „wassersüchtigen Frau“ im Louvre (Fig. 333) durch die feine psychologische Stimmung und die gleichmäßig verbreitete, leise gedämpfte, sonnige Beleuchtung eine nachhaltigere Wirkung erzielt als bei der Mehrzahl seiner Werke.

Seine Richtung, nur mit gesteigerter glatter Eleganz, wurde von seinem Schüler Frans van Mieris (1635—1681) in Leyden fortgesetzt. Die Bilder dieses Feinmalers fanden in vornehmen Liebhaberkreisen bereits zu seinen Lebzeiten die größte Anerkennung (Fig. 334). Sein Sohn Willem und sein Enkel Frans Mieris der jüngere hielten an der ererbten Kunstweise fest und ahmten die Werke ihres Vorgängers bald mit größerem, bald mit geringerem Glücke nach.

Fig. 332. Das Mädchen mit der Traube, von Gerard Dou. Turin.

Die Leydener Schule führte uns bereits in Rembrandtische Kreise. Auf diese stoßen wir auch bei mehreren jüngeren Gliedern der Delfter Künstlergemeinde. Karel Fabritius hatte Rembrandts Werkstätte in Amsterdam besucht, dann in seiner Vaterstadt sich niedergelassen, wo er bei der Explosion eines Pulverturmes in jungen Jahren 1654 das Leben einbüßte. Nur wenige Bilder haben sich von ihm erhalten (Fig. 335), aber alle sind geeignet, uns den frühen Tod des Mannes beklagen zu lassen. Sie zeigen einen einfachen Natursinn, dabei eine hoch ausgebildete Kunst der architektonischen Perspektive, welche um so schöner wirkt, als sie ganz ungesucht erscheint.

Ob der Schüler des Fabritius, der erst in unseren Tagen wieder zu Ehren gekommene Jan van der Meer (1632—1675), zum Unterschiede von seinem Haarlemer Namensvetter

der Delftsche van der Meer (auch Vermeer) genannt, unmittelbar oder mittelbar den Einfluß Rembrandts erfahren hatte, wissen wir nicht. Vornehmlich durch Rembrandt wurden der Kunst neue Aufgaben gestellt. Nach der ganzen Richtung der holländischen Kunst bezogen sich diese Aufgaben auf die Beleuchtung. Es handelte sich nicht bloß um technische Probleme, sondern um eine wirklich künstlerische Auffassung, durch welche an sich gleichgültige Gegenstände der Phantasie nahe gerückt wurden, einen poetischen Schein empfingen. Solche Beleuchtungseffekte führte auch der Delftsche van der Meer durch. Er versetzt uns bald in eine Stube mit hellen Wänden, in welche von der Seite durch das Fenster ein Lichtstrom eindringt, bald in einen Hofraum oder einen von der Sonne beschienenen Vorplatz, in welchem die Gestalten wie im

Fig. 333. Die wassersüchtige Frau, von Gerard Dou. Louvre.

Lichte schwimmen, Schatten in die hellen Flächen hineinspielen. Die Vorgänge, welche er schildert, sind in der Regel einfacher Art. Junge Mädchen wickeln Garn ab, trinken Wein, treiben Musik; ein Geograph hält einen Kompaß in der Hand, ein Soldat unterhält sich mit einem lachenden Mädchen (Fig. 336), auf einem Vorplatze hat sich eine größere Familie behaglich vereinigt usw. Eigentümlich ist van der Meer die Vorliebe für Hellblau und Zitronengelb und ein strichelnder, ganz modern anmutender Farbenauftrag, mit dem er erstaunliche Lichtwirkungen erreicht. Zu den vollkommensten seiner wenig zahlreichen Bilder gehören die Ansicht von Delft (Mauritshuis, Haag) und das Mädchen mit der Milchkanne (Galerie Six, Amsterdam). Künstlerisch nahe steht ihm in mancher Hinsicht Pieter de Hoogh aus Utrecht (1630 bis um 1677), der anfangs in Delft, später in Amsterdam tätig war. Seine Stubenbilder,

in welchen man gewöhnlich durch eine geöffnete Tür noch in einen zweiten Raum blickt (Fig. 337), fesseln durch den Reiz des breit einfallenden Sonnenlichtes, welches die dämmerigen Räume in verschiedener Weise erhellt und in mannigfachen Reflexen spielt, vom malerischen Standpunkte in noch höherem Grade als die Gemälde van der Meers. Sie sind eigentlich

Fig. 334. Frans Mieris in seiner Werkstatt. Dresden.

gegenstandslos. Denn die Staffage, die Hausfrauen, Mägde, Kinder usw., haben nur einen Tonwert, werden bloß herangezogen, um die Farbenstimmung harmonisch zu vollenden. Ihn lockt die Aufgabe, das Licht selbst lebendig und beseelt zu gestalten. Es scherzt, lacht, ist gemütlich, spricht, schafft selbständig die Stimmungen, welche sonst die Bewohner des Raumes ausdrücken, und gibt dadurch der Schilderung eine poetische Weihe.

e) Die Amsterdamer Schule.

Die Amsterdamer Schule hat natürlich den stärksten Einfluß Rembrandts erfahren. Durchaus selbständig steht neben ihm außer Thomas de Keyser (s. oben S. 287) nur ein einziger berühmter Porträtmaler: Bartholomeus van der Helst (1613—1670). Im Gegensatze zu Rembrandt, welcher in Bildnissen und Porträtgruppen immer mehr die eigene subjektive

Fig. 335. Die Wache, von Karl Fabritius. Schwerin, Museum.

malerische Stimmung walten läßt, erblickt van der Helst sein höchstes Ziel in der vollendeten natürlichen Lebendigkeit der Schilderung. In gleichmäßig klarer Beleuchtung, in kräftigen, breit aufgetragenen Farben führt er uns die Persönlichkeiten vor. Die äußere Wahrheit kann nicht größer gedacht werden. Ohne daß sich der Künstler in kleinen Einzelheiten verliert, gibt er uns ein treffliches Bild der äußeren Erscheinung. Kein Zweifel, daß seine Porträts durch starke Ähnlichkeit sich auszeichneten. Daher stammt seine große Beliebtheit bei den Zeitgenossen. Einen tieferen Einblick in inneres Leben gestatten uns aber seine Gestalten nicht, eine scharfe Charakteristik wird in der Regel vermißt. Als sein Hauptwerk gilt das Schützenfestmahl zur

Feier des westfälischen Friedens 1648, im Museum zu Amsterdam (Fig. 338). Künstlerisch höher stehen andere Werke (Familienbildnisse, z. B. in Petersburg).

Unter den Schülern Rembrandts in Amsterdam muß zuerst jene Gruppe hervorgehoben werden, welche nicht nur in der Malweise dem Meister folgte, sondern auch in den Gegenständen der Darstellung in der Auffassung sich ihm anschloß, in biblischen Motiven sich versuchte, Regentenstücke und Porträts darstellte. Voran stehen einzelne Maler, welche, wie Jan Lievens aus Leyden (1607—1674) oder Salomon Koninck in Amsterdam (1609

Fig. 336. Der Kriegsmann und das lachende Mädchen, von Jan von der Meer von Delft. Paris, Sammlung Double.

bis 1656), unter ähnlichen Verhältnissen wie Rembrandt aufgewachsen sind, daher von Hause aus eine verwandte Richtung einschlagen und nur in einzelnen späteren Werken den Einfluß Rembrandts bekunden. Zu den eigentlichen Schülern Rembrandts in seiner früheren Zeit gehören vornehmlich Ferdinand Bol aus Dordrecht (1616—1680) und Govaert Flinck aus Cleve (1615—1660), dessen umfassendstes Werk (im Reichsmuseum zu Amsterdam) ein Schützenfestmahl aus Anlaß des westfälischen Friedens darstellt. Namentlich in ihren früheren Werken erweisen sie sich als tüchtige Schüler des Meisters (Fig. 339). Etwas später traten Jan Victors und Gerbrandt van den Eeckhout (1621—1674) in die Werkstätte Rembrandts ein. In noch späteren Jahren empfing Aart de Gelder aus Dordrecht (1645 bis 1727) Unterricht von Rembrandt, dessen letzte Malweise er äußerlich gut nachahmen lernte.

Diese Maler bilden die eigentliche Schule Rembrandts, schließen sich dem Meister so enge an, daß ihre Werke, z. B. jene Konincks, Eeckhouts, nicht selten für Schöpfungen Rembrandts genommen wurden. Sein Einfluß erstreckt sich aber auch auf solche Kreise, welche in den Gegenständen der Schilderung, in der Auffassung und Empfindung sich selbständiger erhalten haben.

Eine nachhaltige Einwirkung Rembrandts in technischer Hinsicht erfuhr namentlich Nicolas Maes aus Dordrecht (1632—1693), dessen einfache Figuren und Gruppen aus seiner früheren Periode: die Spinnerin, das Milchmädchen, die Näherin, das Mädchen, welches ein Liebespaar belauscht, die an der Wiege eines Kindes eingeschlafene Wärterin usw., in der Technik, in der Behandlung des Helldunkels, des Rot und Gelb das unmittelbare Studium Rembrandts verraten. Noch feiner und zierlicher malt Gabriel Metsu aus Leyden (1630—1667), welcher schon 1650 nach Amsterdam übersiedelte. Sein „Liebespaar" in Dresden geht in der Komposition auf Rembrandts Selbstporträts mit Saskia ebendort zurück; sein „junger Mann am Fenster" wiederholt eine in Rembrandts Schule geläufige Aufgabe und „der Briefschreiber" (Fig. 340) wetteifert in der feinen Licht- und Luftmalerei mit ähnlichen Kabinettstücken des Vermeer und des Terborch. Friedlicher Straßenverkehr, Familienszenen, musikalische Unterhaltungen, Liebesgetändel in behaglich eingerichteten Wohnstuben sind die von Metsu am häufigsten gemalten Vorgänge. Er streift in dieser Hinsicht an Terborch, ähnlich wie der gleichfalls von Rembrandt abhängige Samuel van Hoogstraeten in Dordrecht († 1678) mit Pieter de Hoogh und dem Delftschen van der Meer zusammengeht. Für eine Reihe von Jahren übte aber auf Metsus Malweise, auf seine Anwendung des Helldunkels, auf Farbenharmonie Rembrandt bestimmenden Einfluß.

Fig. 337. Die Speisekammer, von Pieter de Hoogh. Amsterdam.

Mit der steigenden Macht Amsterdams in der Politik und im Welthandel sammelt sich auch das holländische Kunstleben immer mehr in dieser Stadt. Sie empfängt reichlichen Zuzug aus den anderen Kunstplätzen. In der üppig reichen, auf ruhig bequemes Stilleben bedachten Amsterdamer Welt entwickeln sich aber auch eigentümliche Richtungen. Wie ein Nachhall der früheren großen Zeit, in welcher die Kunst mit den nationalen Interessen eng zusammenhing,

Fig. 338. Festmahl der Amsterdamer Schützen zur Feier des westfälischen Friedens, von Bartholomeus van der Helst. Amsterdam.

erscheint die Seemalerei. Als ihr berühmtester Vertreter muß, neben Jan van de Capelle, Willem van de Velde der jüngere genannt werden, der Sohn eines gleichnamigen Seemalers, Schüler desselben und des Simon de Vlieger. Er wurde 1633 in Amsterdam geboren, lebte aber seit 1677 als Hofmaler in Greenwich, wo er 1707 starb. Seine Seeschlachten, Flottenrevuen, See- und Marinebilder (Fig. 341), in welchen die Beleuchtung, das Wolkenspiel den Reiz der Darstellungen erhöhen, wurden schon von den Zeitgenossen überaus hoch geschätzt. Sein Bruder Adriaen van de Velde (1635—1672), ein Schüler von Wynants und Wouwerman, bewegte sich in der idyllischen Richtung, welche dem Sinne der Zeitgenossen am meisten entsprach und der Landschaftsmalerei neue wirksame Motive zuführte. Die Erde, von mannigfachen Nutztieren belebt, bietet den Menschen ihre befreundeten Dienste

Fig. 338. Ruhe auf der Flucht, von Ferdinand Bol. Dresden.

an und ladet zu behaglicher Ruhe, zur Ausspannung der im geschäftlichen Verkehre angestrengten Kräfte ein. Bei Adriaen van de Velde tritt die Tierwelt noch nicht in den Vordergrund, sie erscheint in der Regel nur als heitere Staffage der Landschaft. Adriaen schildert mit Vorliebe Herden im Bruchlande weidend oder in der Nähe eines stillen Wassers, mit ländlichen Gehöften im Hintergrunde, häufig in italienischer Szenerie. Aber auch die eigentümlichen Reize der holländischen Winterlandschaft, die von fröhlichen Schlittschuhläufern belebte Eisfläche (Fig. 342), weiß Adriaen, welcher zahlreichen Landschaftsmalern die Staffage in ihren Gemälden ausführte und trotz seines frühen Todes eine große Fruchtbarkeit entwickelte, in lebendiger Weise darzustellen. Ja, man darf sagen, daß seine Gemälde den Höhepunkt des in der holländischen Malerei so bevorzugten Genres der „staffierten Landschaften" bezeichnen. Von der weiten Verbreitung der idyllischen Richtung in der Landschaftsmalerei legt auch die Tätigkeit des Aelbert

Cuyp (1620—1691) Zeugnis ab. Ein Schüler seines Vaters, des oben erwähnten Jakob Gerritsz Cuyp (s. S. 287), lebte er, wie es scheint, ziemlich unabhängig von den Hauptschulen in angesehenen Verhältnissen in Dordrecht. Mit Vorliebe betrieb er das Studium hellster Sonnenbeleuchtung und wußte die Stimmung der verschiedenen Tageszeiten in glänzendster Weise zum Ausdruck zu bringen. Auf seinen Bildern sind die Tiere, besonders die Pferde mitsamt den Reitern, oft zu einer durch einen bestimmten Vorgang belebten Gruppe vereinigt und treten durch ihr Größenverhältnis schon als das Wesentlichere der Schilderung in den Vordergrund (Fig. 343). In noch höherem Maße erscheinen auf den Bildern von Paul Potter (geb. in Enkhuyzen 1625, gest. in Amsterdam 1654) die großen Nutztiere, Rinder, Ziegen und Schafe, als Gegenstände selbständiger Darstellung. Nicht bloß durch Naturtreue und überaus scharfe Auffassung der Eigentümlichkeiten, wodurch ein Tierindividuum von anderen sich unterscheidet, ragen Potters Tierbilder über alle ähnlichen Schilderungen empor, sondern auch durch die malerische Stimmung und die glücklichen Beleuchtungseffekte, welche insbesondere seinen kleineren Gemälden einen großen Reiz verleihen (Fig. 344). Seine berühmtesten Werke sind in den Museen im Haag und in Petersburg bewahrt.

Fig. 340. Der Briefschreiber, von Metsu. London, Privatbesitz.

In der reinen Landschaftsmalerei genügt die einfache heimische Natur immer weniger dem Zeitgeschmack. Viele Maler wenden sich, wie Jan Both und andere, Italien zu; andere suchen im hohen Norden nach neuen wirkungsvollen Motiven, so der aus Alkmaar gebürtige, seit 1657 in Amsterdam ansässige Allaart van Everdingen (1621—1675). Während er in jungen Jahren vorwiegend Seestücke malte, widmete er später seinen Pinsel der Verherrlichung der wilden und schroffen norwegischen Natur. Andere bei heimischen Motiven verweilende Maler bemühen sich, diese in absonderlichen Erscheinungsweisen vorzuführen, wie im Mondschein oder bei nächtlichen Feuersbrünsten. Die größte Virtuosität bekundet in solchen Darstellungen Aart van der Neer in Amsterdam (1603—1677); doch hat er sich daneben auch auf die Wiedergabe von Winterlandschaften und Tagesstimmungen trefflich verstanden (Fig. 345). Ein einziger Landschaftsmaler hält, obschon er dem jüngeren Geschlechte angehört, an der älteren, einfachen Richtung fest und weiß auch in schlichte heimische Motive die feinste Stimmung zu legen: Meindert Hobbema (1638—1709) Was ihn zugleich so modern

Fig. 341. Stürmische See, von Willem van de Velde. London.

Fig. 342. Winterlandschaft, von Adriaen van de Velde. Dresden.

Fig. 343. Die Abreise von Aelbert Cuijp. Paris.

Fig. 344. Rinder auf der Weide, von Paul Potter. Turin.

erscheinen läßt, ist seine Abneigung gegen alles gesuchte Komponieren und Stilisieren der Landschaft, seine ungemein feine malerische Empfindung und die überzeugende Wahrheit seiner Naturwiedergabe. Es ist ein Sommernachmittag nach einem kurzen Gewitter. Noch jagen einzelne Wolken am Himmel dahin und hüllen den Vordergrund in Schatten, während die Sonne

Fig. 345. Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern, von Aart van der Neer. London.

Mittel- und Hintergrund beleuchtet. Der Regen hat alles Grün aufgefrischt, er läßt den Bach, der lustig eine Mühle treibt, reichlicher fließen und auch das Wasser in dem Teiche vorn sich leicht kräuseln. Am Raine des Waldes, durch dessen Baumwipfel ein rotes Dach hindurchblickt, zieht sich ein Pfad hin, auf welchem rüstige Wanderer schreiten. So etwa möchte man die Lieblingsaufgabe Hobbemas fassen, welche er in zahlreichen, häufig von Adriaen van de Velde

oder von Lingelbach staffierten Gemälden variiert (Fig. 346). Sein vielbewundertes Hauptwerk „Die Straße von Middelharnis“ bewahrt die Londoner Nationalgalerie. Über Leben und Entwickelungsgang des Künstlers sind wir nicht näher unterrichtet. Wir wissen nur, daß Jakob van Ruisdael sein Lehrer war und daß er in seiner Vaterstadt Amsterdam lebte und starb.

Fig. 346. Landschaft mit Gehöft, von Meindert Hobbema. Edinburg, Nationalgalerie.

Nach den Großtaten der holländischen Malerei im Porträtfach, im Sittenbild und in der Landschaft darf auch das an sich bescheidene, aber zu sprichwörtlicher Popularität gekommene Stilleben nicht übergangen werden. Es ist charakteristisch für den holländischen Wirklichkeits-

sinn und die Freude am intimen Kleinleben, daß all die augenfälligen Dinge behäbigen Lebensgenusses, wie Blumen und gleißendes Geschirr, lockende Frühstückstafeln und Fruchtschüsseln, Jagdbeuten und Fische, Muscheln und Bücher, in täuschender Naturtreue von Spezialisten in immer neuen Variationen dargestellt werden. Gewiß macht sich in diesem Kunstzweige viel rein handwerkliches Geschick bemerkbar, aber es fehlt auch nicht an wirklichen Künstlern. So zeigen die bald üppig reichen, bald bürgerlich einfachen Tafelstilleben von Pieter Claesz (geb. um 1590 in Burgsteinfurt und von 1617 bis 1661 in Haarlem tätig) eine flotte, breite Aus-

Fig. 347. Der krähende Hahn, von Melchior d'Hondecoeter. Wien, Czernin.

führung und lichte Farben, die an Frans Hals erinnern. Sehr nahe kommt ihm Claes Heda (Haarlem 1594—1678), ein Meister in der Wiedergabe von silbernem Tafelgerät, von funkelndem Wein in Römern und venezianischen Pokalen, von Pasteten und Früchten. Willem Kalf in Amsterdam (1621—1693) gibt seinen Tafelstücken einen Rembrandtschen Ton. In dem gelehrten Leyden entstehen die eigentümlichen Vanitasbilder, Stilleben aus Büchern, Totenschädeln und wissenschaftlichen Instrumenten (Jacques de Claeuw), im Haag die bekannten Fischbänke von Abraham van Beyeren (1621 bis nach 1674), der aber auch Blumen- und Tafelstücke malte. Den Ruhm des besten holländischen Blumen- und Früchtemalers bewahrte Jan Davidsz de Heem (1606—1683/84), dem Rachel Ruysch (1664—1750) und der in

Holland gebildete Frankfurter Abraham Mignon (1640—1679) bisweilen nahe kommen. Alle drei sind in der Dresdener Galerie gut vertreten. Jan Weenix in Amsterdam (1640 bis 1719) wählt das Jagdstilleben zu seiner Domäne. Gewöhnlich geben seine vornehmen, dekorativen Bilder den Anblick eines Parkes mit gefällig gruppiertem toten Wild und allerhand Jagdgerät im Vordergrunde. Auch sein Vetter Melchior d'Hondecoeter (1636—1695) malte Jagdutensilien und Wild, aber am bekanntesten wurden seine „Hühnerhöfe", auf denen er einheimische und fremde Vogelarten in friedlichem Beisammensein oder in erregtem Kampfe lebendig und malerisch fein zur Darstellung brachte (Fig. 347).

Daß in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts so viele hervorragende Künstler, wie außer Rembrandt und Ruisdael auch van der Meer, mit Not und Armut zu kämpfen hatten, oder, wie Hobbema, durch Übernahme eines kleinen städtischen Amtes das Leben fristen mußten, oder, wie Adriaen van de Velde, durch ein von ihren Frauen betriebenes Ladengeschäft unterhalten wurden, während Maler wie Godfried Schalcken (1643—1706), der nüchterne Nachahmer Gerard Dous, und der glatte, seelenlose Adriaen van der Werff in Rotterdam (1659 bis 1722) zu hohem Ansehen emporstiegen, beweist am besten den Niedergang des Kunstsinnes in Holland und den Verfall des Geschmackes. Nur in zwei Kunstgattungen bewahrt die gute alte Tradition noch länger ihre Kraft: in den Regentenbildern, welche der Amsterdamer Maler Cornelis Troost (1697—1750) mit sprühender Lebendigkeit und feinem Farbensinne schuf, und in den Veduten, den Kirchen und Stadtansichten, deren Wiedergabe, z. B. durch Jan van der Heyde (1637—1712) und Job und Gerrit Berckheyde (1638—1698), nichts von der echt niederländischen Schärfe und Treue der Auffassung eingebüßt hat und auch in bezug auf malerische Durchführung glücklich mit den Werken der älteren Architekturmaler, wie Dirk van Delen (geb. 1605), wetteifert.

---

4. Die spanische Malerei im siebzehnten Jahrhundert.

Für die gangbare Kunstbetrachtung treten aus dem Dunkel der spanischen Kunstgeschichte nur wenige Namen klar und hell heraus. Velazquez, Alonso Cano, Zurbaran und Murillo genießen in weiteren Kreisen glänzenden Ruhm, und auch diese erst seit dem Anfange vorigen Jahrhunderts. Bis dahin war die anschauliche Kunde von ihrem Wirken und Schaffen nur zu wenigen Kunstliebhabern diesseits der Pyrenäen gedrungen. Die älteren Maler sind noch jetzt wenig bekannt. Diese Abgeschlossenheit hat auf die historische Würdigung der spanischen Kunst merklichen Einfluß geübt; aber auch ihre wirkliche, historische Bedeutung innerhalb der europäischen Kunstgeschichte ist dadurch mitbestimmt worden. So lange Spanien eine Weltmacht war, noch in den Tagen Karls V., ermangelte die heimische Kunst der Selbständigkeit. Als aber die großen Meister auftraten, zur Zeit Philipps IV., da begann das spanische Volk bereits dem großen europäischen Leben sich zu entfremden. Daher sind die Spuren Spaniens in der vergangenen Kunst Europas nicht so tief eingegraben, wie man nach dem künstlerischen Werte zahlreicher Schöpfungen vermuten müßte. Es feierte erst in späteren Tagen im Künstlerbewußtsein seine Auferstehung.

Eine gewisse Abgeschlossenheit war übrigens der spanischen Kunst schon durch die Schicksale des Landes auferlegt worden. Hier herrschten noch im 15. Jahrhundert, im Zeitalter der Renaissance, Kreuzzugsgedanken. Sie gaben der Phantasie des Volkes die Richtung auf das Ritterliche, Ernstgemessene und Strenge und steigerten die religiösen Empfindungen und die kirchliche Gesinnung zur höchsten Kraft. Das Mittelalter lebte länger in Spanien als nament-

lich in Italien. Wichtig erscheint ferner der Umstand, daß gerade, als Spanien den Kampf mit den Mauren siegreich beendigt hatte, große Besitzungen in den Niederlanden und in Italien von der Krone erworben wurden. Hatten die Sieger schon von den Mauren mannigfache künstlerische Anregungen erfahren, so gewannen nun die kunstreichen Niederlande und Italien einen noch größeren Einfluß. Der spanischen Kunst des 16. Jahrhunderts ist das Gepräge der Abhängigkeit aufgedrückt. Zu den Niederländern lenkte die Spanier ein wahlverwandter Zug. Beiden ist der Wahrheitstrieb gemeinsam, beiden die ungeschminkte Natur lieb und wert. Hier wie dort ergötzt sich die Phantasie gleichmäßig an der einfach realistischen Schilderung. Der italienischen Kunst wieder bereitete die Vorliebe der Herrscher den Weg. Karl V. und besonders Philipp II. waren begeisterte Verehrer Tizians. Doch abgesehen davon, mußte Spanien, sobald es sich zum Range einer Weltmacht erhoben hatte, notwendig auch die in dieser Welt herrschende Kultur sich aneignen, naturgemäß die Pfade der niederländischen und italienischen Kunst einschlagen.

So fanden denn niederländische und später italienische Künstler den Weg nach Spanien, insbesondere auch die niederländischen Romanisten, wie Peter de Kempeneer, genannt Pedro Campana aus Brüssel († 1580), der nach langem Aufenthalte in Sevilla 1560 nach dem Norden zurückkehrte. Zu den Einwanderern gesellten sich heimische Kräfte, welche in die geschickte Nachbildung fremder Muster den größten Ehrgeiz setzten. Die Tätigkeit dieser Künstler im einzelnen zu verfolgen, muß der Landesgeschichte überlassen bleiben. Für die allgemeine historische Betrachtung genügt die Feststellung der Tatsache. Wichtiger wäre es, wenn wir die nationalen Elemente, welche sich innerhalb der fremden Hülle regen und entwickeln, genauer verfolgen könnten. Denn daß es solche schon frühzeitig gab, und die eigentümliche Richtung der spanischen Malerei nicht erst im 17. Jahrhundert geboren wurde, kann kaum zweifelhaft erscheinen. Sie sind auch bereits an einzelnen Denkmälern der früheren Zeit nachgewiesen worden. Die Retablos (hohe Altaraufsätze) in den Kirchen zu Sevilla von Juan Sanchez de Castro, von Alejo Fernandez und anderen offenbaren trotz der niederländischen Formensprache und Technik doch auch besondere spanische Züge in der Wahl der Modelle, in den Typen und dem Ausdrucke der Köpfe. Selbst in den Bildern des Luis Morales († 1586) — er heißt el divino nicht wegen der übermenschlichen Künstlerkraft, die recht mäßig ist, sondern wegen der ausschließlich religiösen, göttlichen Gegenstände seiner Darstellungen — in seiner Vorliebe für herbe, asketische Stimmungen, in den glatt gemalten Porträts des Juan Pantoja de la Cruz († 1605), des königlichen Hofmalers, tauchen Spuren einer nicht angelernten, sondern in der Heimat ausgebildeten Auffassung auf. Hat doch auch Ribera (s. oben S. 255) noch einen Teil seiner Erfolge in Italien der spanischen Natur, welche in ihm steckte, zuzuschreiben. Zur Einkehr in das nationale Wesen trug wesentlich der Umstand bei, daß unter den mannigfachen Lokalschulen die Schule von Sevilla, der wahren Hauptstadt des spanischen Volkes, in die erste Reihe trat. Sevilla hatte an dem Handel mit Amerika den Hauptanteil, war die reichste und geistig regsamste Stadt Spaniens. Es würde einer eingehenden Schilderung gewiß nicht schwer fallen, zwischen der Poesie, besonders der dramatischen, und der Malerei in Spanien eine nahe Verwandtschaft zu entdecken.

Drei Faktoren bestimmten den Gang der spanischen Malerei: die Kirche, der Hof und die Nationalität. Die spanische Kirche machte nicht allein von dem Dienste der Kunst eifrigsten Gebrauch, sondern übte auch nach ihrer besonderen Entwickelung auf die Gedankenkreise und die Empfindungsweise der Künstler einen mächtigen Einfluß. Die Richtung auf das schwärmerisch Verzückte und Asketische geht auf sie zurück; sie war es auch, welche die legendarischen Schilderungen nachdrücklich empfahl. Die Bibel tritt in der spanischen Malerei gegen die Heiligen-

legenden ganz entschieden zurück. Dem Hofe dankt die Porträtmalerei ihre günstige Stellung. Die nationale Natur endlich gab als Patengeschenk den Künstlern den Sinn für durchdringende Wahrheit und die stolze Selbstgenügsamkeit, welche die Heimat der Welt gleichsetzt, in jener ganz unbefangen die Typen auch für heroische und religiöse Gestalten findet. Die Wahrheit erscheint denn doch in der spanischen Kunst in andere Formen und Farben gekleidet als in dem

Fig. 348. Der h. Basilius, von Francisco Herrera d. ä. Paris.

verhältnismäßig naiveren, anspruchslosen Norden. Die starke, wenn auch häufig verdeckte Glut der Empfindung, eine gewisse Urwüchsigkeit des Auftretens bleibt der spanischen Malerei eigentümlich.

Der Mann, welcher die nationalen Züge am reinsten künstlerisch verkörperte, sie geradezu verklärte, war Velazquez, von dem man wohl behaupten konnte, was er male, sei keine Kunst, sondern nur Natur. Mit Recht wird er daher als der erste Maler Spaniens gefeiert. Doch lassen sich bereits in der älteren Generation Sevillas tüchtige Meister namhaft machen. So

vor allem Juan de las Roélas (1558 oder 1560—1625). Er war ausschließlich Kirchenmaler. Er gab zuerst der besonderen spanischen Madonna, der Immaculata, den rechten Ausdruck, prägte in seiner Schlacht bei Clavijo, in welcher der heil. Jakob gegen das Maurenheer losstürmt (Kathedrale von Sevilla), die ältere Kreuzzugsstimmung aus und führt uns in dem Tode des heil. Isidor (St. Isidoro in Sevilla) in lebendigster Weise in die Mönchsgesellschaft ein. Dabei besitzt er einen im Helldunkel schon hoch entwickelten Farbensinn. Noch entschiedener

Fig. 349. Herzog Olivarez, von Velazquez. Madrid.

auf neuen Wegen wandelte Francisco de Herrera (1576—1656), nur daß er in späteren Werken — er ist auch Freskomaler gewesen — sich in eine bis zur Verwilderung gewaltsame Formensprache verlor. Außerhalb Spaniens ist er eigentlich nur durch ein größeres Werk, den heil. Basilius im Louvre (Fig. 347), vertreten. Die feurige Begeisterung des Kirchenvaters im scharfen Gegensatze zu den finsteren Mönchen, welche ihn umgeben, übt eine bedeutende Wirkung. Francisco Pacheco (1571—1654) ist doch wesentlich nur durch seine literarische Tätigkeit („Kunst der Malerei") und dann als (zweiter) Lehrer und Schwiegervater des Velazquez der Nachwelt im Gedächtnisse geblieben.

Die künstlerische Erziehung des Diego de Silva y Velazquez (1599—1660) gleicht der des Rubens. Wie dieser von zwei ganz verschieden gearteten Malern, von van Noort und Otto van Veen, unterrichtet wurde, so traten als Lehrer des spanischen Meisters nacheinander Herrera und Pacheco auf. Er ist vielleicht eben deshalb weder der Schüler des einen noch des andern geworden. In seinen frühesten Arbeiten, solange er in Sevilla weilte, erscheint Velazquez an kein Stoffgebiet gebunden. Er malte, wie es hier seit einiger Zeit schon üblich war, sogenannte Bodegoncillos, Buden= oder Küchenstücke, Szenen und Figuren aus dem Volksleben, in welchen Hausgerät und Eßwaren mit besoderer Liebe wiedergegeben werden. Das berühmteste Beispiel dieser Gattung ist der Wasserträger (Apsleyhouse in London). Ein Wasserverkäufer (Aguador), die Hand auf den großen Krug gestützt, reicht einem Knaben das gefüllte

Fig. 350. Die Spinnerinnen, von Velazquez. Madrid.

Glas; ein älterer Mann, zwischen den beiden Hauptfiguren sichtbar, hat bereits das Trinkgefäß an den Mund gesetzt. Schon in diesen Jugendwerken kommt der besondere Vorzug von Velazquez, das untrügliche Auge für die wirkliche Natur, zu voller Geltung. Er bewahrte es sich bis zuletzt und fügte allmählich noch eine wunderbare Herrschaft über das Licht und dessen Wirkungen hinzu.

Durch seine Berufung nach Madrid an den Hof Philipps IV. 1623 wurde er vornehmlich auf die Pflege des Porträtfaches angewiesen. Als Bildnismaler entfaltete er seine ganze künstlerische Größe und stellte sich den ersten Meistern Italiens und der Niederlande ebenbürtig zur Seite. Und doch wurde er nicht durch die natürlichen Reize seiner Modelle unterstützt. Der Mehrzahl nach sind die von ihm gemalten Personen durchaus nicht anziehend, manche sogar, wie die königlichen Hanswürste und Zwerge, welche der Hofgesellschaft zum Zeitvertreibe dienten und von Velazquez wiederholt gemalt wurden, geradezu häßlich. Die Häßlichkeit wird besonders

bei den Frauen durch die plumpe Tracht und die Schminke noch gesteigert. Nur seiner scharfen Zeichnung, seiner lebendigen Auffassung, seinem nicht bestechenden, aber überaus wirkungsvollen, namentlich in den Fleischteilen der Natur staunenswert nahe kommenden Kolorit gelang es, diese Schwierigkeit zu bemeistern. Die Königsfamilie bis zu den jüngsten Infanten und Infan-

Fig. 351. Die Schmiede des Vulkan, von Velazquez. Madrid.

tinnen (Taf. XVI) wurde von Velazquez porträtiert. Unter den übrigen Bildnissen sind Papst Innocenz X., den er während seines zweiten Aufenthaltes in Italien 1649 malte (in der Galerie Doria in Rom), der Herzog von Olivarez (Fig. 349), der Kardinal Borgia in der Städelschen Galerie in Frankfurt, die „Dame mit dem Fächer“ (Hertford Galerie, London), in welcher

Infantin Margarita.

Von Velazquez. Madrid, Museum.

Zu Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 7. Aufl., Bd. IV.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

der spanische Schönheitstypus am glänzendsten zur Geltung gelangt, und die als Frau des Künstlers bezeichnete Dame im Museum zu Berlin besonders geschätzt. Die Porträtgruppen bringen noch einen anderen Vorzug des Meisters, die Kenntnis der Luftperspektive und des Helldunkels, zu vollster Geltung. Die Abtönung der Farben in den vertieften Räumen, in

Fig. 352. Des heil. Bonaventura Papstwahl, von Zurbaran. Dresden.

welchen die Figuren angeordnet sind, die Weise, wie das von verschiedenen Seiten einfallende Licht zu malerischer Wirkung ausgenützt wird, erscheinen musterhaft. In erster Linie müssen unter den Porträtgruppen von Velazquez die sogenannten Ehrenfräulein (las meninas) genannt werden (Museum zu Madrid). Im Vordergrunde eines großen und tiefen Gemaches sehen wir Velazquez an der Staffelei stehen. Er schaut auf die Gruppe zu seiner Linken, auf die kleine Infantin Maria Margarita, welcher ein Ehrenfräulein ein Glas Wasser präsentiert. Rechts von dieser Gruppe sind zwei Zwerge mit einem großen Hunde dargestellt, mehr in der

Tiefe erblicken wir eine Hofdame und ganz im Hintergrunde einen Kavalier, welcher eben die Tür geöffnet hat. Die „Ehrenfräulein“ datieren aus dem Jahre 1656. Eine noch größere Wirkung üben die gleichfalls im Museum zu Madrid aufgestellten „Spinnerinnen“ (Fig. 350). Im vorderen dämmerigen Raume sind fünf Frauen aus dem Volke bei der Arbeit, spinnen und haspeln die Wolle. Durch eine große Türe blickt man in ein zweites, von der Sonne beleuchtetes Gemach, in welchem ein farbiger Teppich von mehreren Damen geprüft wird. Während uns diese Gemälde in das gedämpfte Helldunkel innerer Räume führen, zeigt das unter dem Namen „die Lanzen“ bekannte, in früherer Zeit geschaffene Bild, welches die Übergabe des Schlüssels der Stadt Breda an den spanischen Feldherrn Spinola darstellt (Madrid), die volle, klare, mit nicht geringerer Meisterschaft behandelte Tagesbeleuchtung. Um die Hauptperson haben sich rechts spanische Lanzenträger (daher der Name des Bildes) und links holländische Soldaten versammelt, in welchen die mannigfachsten Charaktertypen Ausdruck finden.

Fig. 353. Madonna mit dem Stern, von Alonso Cano. Madrid.

Trotz einer zweimaligen Reise nach Italien blieb Velazquez in Anschauungen und Formensinn doch ganz und gar Spanier. Dies beweisen am besten seine der antiken Welt entlehnten Bilder. Den griechischen Göttern streift er alles Ideale ab und versetzt sie auf den Boden seiner Heimat. Die antike Lebensweise (Äsop, Menipp) erscheint ihm in den derben, bedürfnislosen spanischen Bettlern verköpert. Die berühmtesten mythologischen Schilderungen sind die „Vulkanschmiede“ (Fig. 351), in welcher Apoll dem unter Cyklopen — derben Gebirgssöhnen — hämmernden Vulkan die Untreue seiner Gattin Venus berichtet, ferner sein „Bacchus“ (beide in Madrid). Das letztere Bild ist auch unter dem passenderen Namen: los borrachos, die Trinker, bekannt. Eine lustige Gesellschaft hat sich unter dem Vorsitze eines halbnackten, prächtigen Burschen zu einem Wettkampfe im Trinken zusammengefunden. Der Sieger wird unter lautem Beifall der Genossen mit einem Epheukranze gekrönt.

Der Kreis der Werke des Velazquez umfaßt auch Andachtsbilder, Jagdstücke und Landschaften. Er erinnert dadurch an die Niederländer, welchen er sich auch bei aller Eigentümlichkeit seiner Begabung und trotz der Verschiedenheit seiner Umgebung in der naturalistischen Auffassung und in der vorwiegenden Betonung der Koloritwirkung nähert. Auf moderne Künstler hat kein alter Meister einen so großen Einfluß geübt wie der mit seiner künstlerischen Persönlichkeit einzig in der spanischen Kunstgeschichte dastehende Velazquez. Seine malerischen Vorzüge wurzeln, wenn sie sich auch auf den hispanischen Volkscharakter stützen, zu sehr in seiner individuellen Natur, als daß sie sich hätten vererben können. Der Künstler, der als sein Schüler gilt, sein früherer Haussklave Juan de Pareja, zeigt in seinem berühmtesten Bilde, der Berufung des Apostels Matthäus, einen frischen Realismus, eine kräftige Farbe; daß er aber Velazquez heimlich die Malweise abgesehen habe, davon legt das Werk kein Zeugnis ab.

In dem anderen Hauptmeister der Sevillaner Schule, Francisco Zurbaran (1598—1662), kommt vor allem die herbe Strenge der religiösen Anschauung zum Ausdruck (Fig. 352). Sein Hauptwerk ist die Verherrlichung des heil. Thomas von Aquino im Provinzialmuseum in Sevilla. Der an das Mönchische streifenden Gemütsweise entspricht bei allem äußeren Realismus die schwärmerische Andacht in seinen Gestalten und das sich leicht in das Düstere wandelnde Helldunkel in seinem Kolorit. Von milderen Empfindungen getragen, in den Formen weicher erscheinen die Gemälde des Alonso Cano (1601—1667), wie seine Madonnenbilder (Kathedrale von Malaga und Sevilla) zeigen (Fig. 353). Sein Johannes auf Patmos, sein Engel mit dem Leichnam Christi lassen freilich schon auf eine Ermüdung der nationalen Phantasie schließen. Sie nähern sich der im 17. Jahrhundert durchschnittlich beliebten Auffassung, ohne eine feste Individualität zu verraten. Cano war auch als Bildhauer mit Recht berühmt. Seine polychromierten, in Holz geschnitzten Statuen (heil. Franzikus in der Kathedrale von Toledo) finden in Tiefe des Ausdruckes und edler Haltung kaum ihresgleichen. Überhaupt erfreute sich die Holzskulptur in Spanien einer reichen und tüchtigen Pflege. Außer

Fig. 354. Madonna. Geschnitztes Standbild von Montañez. Sevilla.

Cano muß namentlich dessen Lehrer Juan Montañez (Madonna, Fig. 354, heil. Bruno im Provinzialmuseum in Sevilla, Kruzifix in der Kathedrale von Sevilla) als hervorragender Holzschnitzer erwähnt werden.

Die größte Popularität genießt unter allen spanischen Malern der jüngste Meister der Schule von Sevilla, Bartolomé Estéban Murillo (1618—1682). In Deutschland ist er namentlich durch die in der Pinakothek zu München befindlichen Sevillaner Straßenknaben (Fig. 355) in weiteren Kreisen beliebt. Doch sind solche Straßenszenen von ihm nur selten und hauptsächlich nur in seiner früheren Zeit gemalt worden. Das Hauptfeld seiner Tätigkeit bildete die religiöse Kunst. Auch in dieser, und das sind gerade seine besten Schöpfungen, hat er die naturalistische Grundlage nicht aufgegeben, sondern einen frischen Volkston angeschlagen. So in mehreren heiligen Familien, welche durch einen kleinbürgerlichen, gemütlichen Zug an holländische Darstellungen erinnern, in der „Engelsküche" im Louvre (an der Stelle des in Verzückung schwebenden Klosterkoches vollführen Engel die Küchenarbeit) oder in seinem „Traum", der Schilderung des römischen Senators und seiner Gattin, welche vor dem Papste knien und ihm erzählen, daß sie im Traume den richtigen Platz für eine Marienkirche erblickt (Fig. 356), ja selbst in seinen großen religiös-historischen Bildern. Das Wunder Mosis, welcher Wasser aus dem Felsen schlägt (Caridad in Sevilla), übt die größte künstlerische Wirkung durch die lebendige Schilderung der dürstenden Menschen und Tiere, welche sich herandrängen, um endlich Labsal zu empfangen (Fig. 358). Ähnlich überrascht in dem Bilde des Almosen spendenden heil. Diego (Akademie S. Fernando in Madrid) die scharfe Charakteristik der Bettler und Krüppel, welche den Heiligen umgeben. Bis zur Wiedergabe des Abstoßend-häßlichen wagt sich Murillos unbefangener naturalistischer Sinn in der heil. Elisabeth, welche einem grindigen Knaben die Kopfgeschwüre abwäscht (Akademie S. Fernando in Madrid). Versöhnend wirkt in beiden Bildern die Kunst des Kolorits, der fein abgewogene Gegensatz des kühlen Silber-

Fig. 355. Meloneneſſer, von Murillo. München.

Fig. 356. Der Traum des römischen Edelmanns, von Murillo. Madrid, Akademie.

Fig. 357. Der h. Antonius mit dem Christkinde, von Murillo. Berlin.

Fig. 358. Der Durst (Moses schlägt Wasser aus dem Felsen), von Murillo. Sevilla, Kloster la Caridad.

Die Kinder mit der Muschel.

Von B. E. Murillo. Madrid, Prado.

Zu Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 7. Aufl., Bd. IV.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

tones, in welchem die Heiligen und ihre nächste Umgebung gehalten sind, zu der warm kräftigen Beleuchtung der Volksgruppen. Aber auch dem anderen Elemente der nationalen Phantasie, der leidenschaftlich sinnlichen Erregung in religiösem Dienste, der auf das höchste gesteigerten Empfindung angesichts kirchlicher Mysterien, wird Murillo wie kein anderer Meister gerecht. Diese Richtung vertreten zahlreiche Schilderungen von Visionen und ekstatischen Zuständen wie: der heil. Franziskus, welcher den Gekreuzigten zärtlich in seine Arme nimmt, und die „Vision des heil. Antonius“ (dem auf den Knien liegenden Heiligen erscheint das von Engelscharen umgebene Christkind) in der Kathedrale zu Sevilla, der heil. Antonius mit dem Christuskinde in Berlin (Fig. 357). Aber auch die verklärte Schönheit der Himmelsbraut gibt er in den sogenannten Konzeptionen. Sie versinnlichen das Dogma der unbefleckten Empfängnis Marias und stellen die Madonna dar, wie sie von Engelreigen umgeben, in seliger Verzückung zum Himmel emporschwebt (Fig. 359). In den besseren Exemplaren der häufig gemalten Konzeptionen (Museum zu Madrid, Ermitage in Petersburg, Louvre) übt die Auflösung der festen Umrisse (el vaporoso), die bei aller Leuchtkraft zarte Färbung, an das leise Zittern des Tones anklingend, eine mächtige Wirkung aus. Zu Lieblingen der Welt sind auch seine anmutigen Engel und heiligen Kinder geworden, in deren naivem Spiele sich frommes, sinnvolles Tun offenbart (Taf. XVI).

Fig. 359. Konzeption Mariä, von Murillo. Madrid.

Murillos Leben verlief überaus einfach. Mit Ausnahme eines kurzen Aufenthaltes in Madrid, wo er Velazquez und die großen Niederländer und Italiener studierte, wirkte er unermüdlich in Sevilla, eine überaus große Fruchtbarkeit entfaltend, die ihn besonders in der letzten Zeit zuweilen zu flüchtiger Arbeit verleitete.

5. Die französische Kunst im siebzehnten Jahrhundert.

Das Zeitalter Ludwigs XIV. wird als die Glanzperiode der französischen Kunst gepriesen. Gewiß nicht mit Unrecht, wenn man die äußere Stellung der Kunst, ihre Anerkennung im Staatswesen (Gründung der Akademie 1648), die Fülle der ihr zugewiesenen Aufgaben erwägt. Größere Künstler, namentlich Maler, hat aber Frankreich bereits in der Periode Ludwigs XIII. hervorgebracht. Nur daß sich in ihren Werken die Beziehungen zu dem prunkvollen Hofe, in dessen Glanz sich unter Ludwig XIV. ganz Frankreich sonnte, und dem sich halb Europa willig beugte, noch nicht ausprägen, der nationale Charakter überhaupt durch andere Einflüsse zurückgedrängt wird. Die italienische Kunst bewahrt im Anfange des 17. Jahrhunderts ihr volles Ansehen. Nach Rom pilgert, wer es in der Malerei weiter bringen will; Rom und Italien begrüßen die meisten Künstler als ihre Heimat, mag auch ihre Geburtsstätte in einer französischen Landschaft liegen.

Fig. 360. Bauernfamilie, von Le Nain. London.

Nur wenige Maler, welche in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts tätig auftreten, entziehen sich dem italienischen Einflusse. So die drei Brüder Le Nain aus Laon, Antoine und Louis, welche beide rasch nacheinander 1648 starben, und der jüngste Bruder Matthieu (1607—1677). Sie schildern in schlichter Weise Szenen aus dem Volks- und Landleben, Schnitter, eine Bauernfamilie bei der Mahlzeit (Fig. 360), oder bringen uns die Nachklänge des kriegerischen Lebens, das ungebundene Treiben der Soldateska vor die Augen. Philippe de Champaigne, 1602 in Brüssel geboren, aber seit seinem zwanzigsten Jahre in Paris ansässig, wo er 1674 starb, hält in seinen trefflichen Porträts (das des Grafen Mansfeld 1624 brachte ihm die Gunst der Maria von Medici) die niederländische Malweise fest, während in seinen religiösen Bildern der tiefe ernste Geist von Port-Royal, welchem klösterlichen Institute er auch persönlich nahestand, hervortritt.

Auch Jacques Callot aus Nancy (1592—1635) lebte zwar längere Zeit in Italien,

bekundet aber in seinen figurenreichen, mit der Nadel radierten und geätzten Schilderungen nach Inhalt und Auffassung nordischen Charakter. Er führt uns Volksfeste (Markt von Florenz), Kavaliere mit ihren Damen, Zigeuner vor die Augen; er stellt die Versuchung des heil. Antonius dar und beschreibt in achtzehn Blättern das in seiner lothringischen Heimat selbst geschaute grausame Kriegselend (Fig. 361). Auch die typischen Figuren der italienischen Komödie (Pantalon, Scapin usw.) fanden in Callots Radierungen einen hervorragenden Platz. Seine Phantasie spottete aller Schranken und bewirkte, daß Callots Name schließlich gleichbedeutend mit einer ganzen poetischen Richtung (Hoffmanns Phantasiestücke in Callots Manier) wurde. Die unerbittliche Wahrheit der Auffassung in den „misères de la guerre", die sich auch in der scharfen, fast trockenen, aber jede Bewegung präzis zeichnenden Technik ausspricht, verleiht seinen Radierungen besonderen Wert. Sie erscheinen als treue und treffende Illustrationen der gleichzeitigen Ereignisse.

Fig. 361. Aus den Misères de la guerre. Radierung von Jacques Callot.

Den Hauptton in der französischen Malerei in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gab aber die italienische Kunst an. Neben den minder bedeutenden Vertretern der naturalistischen Richtung lernen wir Maler kennen, welche, dem Zuge der späteren französischen Renaissancearchitektur folgend, korrektere, maßvollere Formen anstreben, von einem ernsten, gründlichen Studium der älteren italienischen Meister ausgehen, deren Begeisterung für die antiken Gedankenkreise nachleben. Sie dürfen deshalb eine gewisse Klassizität in Anspruch nehmen, welche sie freilich mit dem Verluste frischer, unmittelbarer Lebendigkeit erkaufen. Der künstlerische Verstand ist größer als die Macht ihrer Phantasie, eine kühle, streng bemessene Darstellungsweise in ihren Werken vorherrschend.

An ihrer Spitze steht Nicolas Poussin (1594—1665). Schon frühzeitig lernte er

Raffael aus Marcantons Kupferstichen kennen. Als er nach wiederholt mißglückten Versuchen, in Italien seine Studien fortzusetzen, sich 1624 in Rom niederließ, lebte er sich in die klassische Welt vollständig ein. Im Jahre 1641 folgte er einem Rufe nach Paris, wo sich unter

Fig. 362. Heilung der Blinden, von Nicolas Poussin. Louvre.

Richelieus Patronate ein reiches Kunstleben entfaltet hatte. Doch schon nach zwei Jahren kehrte er, in seinen Erwartungen vielfach getäuscht und sich zurückgesetzt glaubend, nach Rom zurück. Zahlreich sind Poussins biblische Bilder (Rebekka am Brunnen, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, Heilung der Blinden, Fig. 362), in welchen die weise bedachte Anordnung der Gruppen, die würdige Auffassung der einzelnen Gestalten am meisten fesselt, wogegen ein

schwerer Farbenton nicht selten den Genuß beeinträchtigt. In den Schilderungen des antiken mythologischen und historischen Lebens (Bacchanale, Testament des Eudamidas), in allegorischen Darstellungen dämpft das Streben nach strenger äußerer Richtigkeit der Darstellung die unmittelbare Wirkung. Die Landschaft, die auf vielen Gemälden Poussins sogar als eine für den Eindruck sehr wirksame Szenerie erscheint, wird für den Meister in seinen späteren Jahren mehr und mehr Selbstzweck: die meist in das klassische Altertum führende figürliche Staffage tritt zurück, die landschaftlichen Formen, teilweise der italienischen Natur entlehnt, aber durch

Fig. 363. Landschaft mit Hagar und dem Engel, von Claude Lorrain. London.

die Anordnung in ihrer Mächtigkeit noch gesteigert, entrücken den Sinn der gewöhnlichen Umgebung und lenken ihn auf eine ferne ideale Welt, auf den würdigen Schauplatz großer Taten und gewaltiger Menschen hin. Diese Weise, die Landschaft aufzufassen (heroische Landschaft), wurde von Poussins Schwager Dughet, genannt Gaspard Poussin (1613—1675) in Rom, einem der fruchtbarsten Maler des 17. Jahrhunderts, festgehalten. Zeigte sich schon bei Nikolas Poussin die aus einem Gusse schaffende künstlerische Kraft bedenklich abgeschwächt — darin muß er in seinem Wetteifer mit Rubens gegen diesen zurückstehen — so dankte sie vollends in den Werken Gaspard Poussins zugunsten einer äußerlichen Kompositionsweise ab. Die einzelnen Teile der Bilder werden in verständig berechneter Weise nach Naturstudien zusammengestellt,

über der regelrechten Anordnung die feineren Stimmungen zurückgesetzt. Daher üben seine Werke als Dekorationsstücke eine gute Wirkung, wie die Landschaftsfresken im Palazzo Colonna und in der Kirche S. Martino ai Monti in Rom, zeigen aber niemals eine intime, warme Empfindung.

Die Vorliebe für die heroische Landschaft klingt auch in den Bildern des Claude Gelée, genannt Claude Lorrain, an, nur daß dieser für die besonderen Reize der landschaftlichen Natur, die Lichterscheinungen, ein feineres Auge besitzt und milderen, heiteren Stimmungen gern Ausdruck verleiht. In Lothringen, in einem Schloßflecken an der Mosel, in der Nähe von Epinal, 1600 geboren, als Knabe verwaist, durchwanderte Claude schon frühzeitig viele Länder. Als sein Hauptlehrer gilt Agostino Tassi in Rom, der wieder mit Paul Bril zusammenhängt. Von 1627 an lebte Claude in Rom, wo er 1682 starb. Seinen staunenswerten Fleiß bekundet das von ihm in späteren Jahren angelegte Buch der Zeichnungen, worin er die von ihm gemalten Bilder skizzierte, um sich vor Fälschungen, die häufig versucht wurden, zu sichern und die Echt-

Fig. 364. Die h. Veronika, von Lesueur. Paris, Louvre.

heit der Gemälde belegen zu können. Unter dem Namen liber veritatis bekannt, ist es gegenwärtig im Besitze des Herzogs von Devonshire. Es enthält zweihundert Zeichnungen und erschöpft damit noch lange nicht die Summe seiner Gemälde. Gern schiebt Claude im Vordergrunde kulissenartig eine mächtige Baumgruppe oder einen Tempelbau vor, damit Mittel- und Hintergrund desto vertiefter erscheinen (Fig. 363). Auf weite, in den Linien leicht bewegte Flächen trifft unser Auge; vor allem in den Küstenlandschaften verliert sich der Horizont in einer unendlichen Ferne. Bald erglänzt die See im Lichte der Mittagssonne, bald kräuselt ein sanfter Morgenwind die Wellen, bald sinkt die Sonne glühend in das Meer hinab. In der Kunst wirkungsvoller Beleuchtung, feiner Abtönung von Licht und Schatten, harmonischer Färbung stand Claude unter den Zeitgenossen unerreicht da, und wenn auch zuweilen in der Komposition eine künstliche Anordnung bemerkbar wird, so ist die Naturstimmung doch stets vollendet wiedergegeben; der Eindruck idealer glückseliger Ruhe bleibt unversehrt. In England, sowohl in der Nationalgalerie wie in den privaten Sammlungen, im Louvre, in der Ermitage zu Petersburg und im Pradomuseum zu Madrid ist Claude Lorrain am reichsten vertreten. Zu seinen berühmtesten Gemälden gehören „die Mühle“ in der Galerie

Doria, die Einschiffung der Königin von Saba in London, die sogenannten vier Tageszeiten in St. Petersburg.

Der letzte berühmte Vertreter der französischen Malerei unter Louis XIII., der jung verstorbene Eustache Lesueur (1616—1655), hat Italien nicht besucht, sondern seine Erziehung zunächst in der Werkstätte eines Naturalisten, des ziemlich mittelmäßigen, aber vom Hofe begünstigten Simon Vouet, empfangen. Doch haben Poussin und die großen Italiener auf seine Kompositionen offenbar Einfluß geübt. Seine Figuren sind frei von gekünstelter Würde und ausgezeichnet durch den natürlichen Ausdruck der Empfindung (Fig. 364); nur sein Farbensinn blieb unentwickelt. Als Lesueurs Hauptwerk müssen die zweiundzwanzig Bilder aus dem Leben des heil. Bruno im Louvre bezeichnet werden, und unter ihnen wieder wegen des ergreifenden Ausdruckes und der schlichten Wahrheit der Tod des Heiligen. Alle diese Künstler können unter dem landläufigen Namen „Idealisten“ zusammengefaßt werden. Sie bilden jedenfalls die wichtigste Gruppe. Doch hat auch die volkstümliche Richtung, welche die Gegenstände der Darstellung der unmittelbaren Wirklichkeit entlehnt, in dem gleichfalls in Rom ansässigen Jacques Courtois aus Burgund, daher unter dem Namen le Bourguignon den Zeitgenossen geläufig (1621—1676), einen Vertreter gefunden. Für seine lebhaft bewegten und malerisch erfaßten Reitergefechte dankt er wahrscheinlich Cerquozzi, dem beliebten italienischen Schlachtenmaler, und Salvator Rosa die reichsten Anregungen.

Fig. 365. Gesamtansicht des Schlosses zu Versailles.

Die Stiftung der französischen Akademie in Rom durch den Minister Colbert (1666) band zum Teil die weitere Entwickelung der französischen Kunst an Rom. Sodann läßt sich in kirchlichen und mythologischen Bildern die Existenz einer italienisierenden Schule verfolgen,

die bald in diesem, bald in jenem älteren italienischen Meister ihre Ideale sucht, aber niemals findet. Man wird nicht fehl gehen, wenn man in der Stiftung der römischen Akademie eine der Renaissancekunst erwiesene Huldigung vermutet. In der Tat knüpft die französische Kultur in einem bezeichnenden Punkte an die Renaissance an. Auch bei ihr erscheint die Ruhmessehnsucht als eine Haupttriebfeder der Handlungen, und der Kunst wird als wichtigste Aufgabe die ideale Verherrlichung großer Taten und großer Männer gestellt. Aber groß ist in Frankreich nur ein einziger Mann, der König Ludwig XIV. Seinem Ruhme allein muß daher auch die Kunst dienen. So empfängt die französische Kunst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen streng monarchischen Charakter. Weil aber die Steigerung der monarchischen Gewalt in Europa das nächste Ziel der staatlichen Entwickelung wurde, so gewann die französische Kunst, die pomphafte Verherrlichung des absoluten Königstums, ein mustergültiges Ansehen und dehnte ihre Herrschaft weit über die französischen Grenzen aus. Wir begreifen die Zuneigung zur Antike und zur Renaissancekunst, da beide in heroischen Darstellungen glänzten; ebenso verständlich wird uns aber auch, daß diese Annäherung vorwiegend stofflicher Natur war, und der Zwang höfischer Huldigung die wahrhaft poetische Auffassung hemmte. An ihrer Stelle wird uns hauptsächlich nur rhetorischer Schwung geboten.

Fig. 366. Der Invalidendom in Paris. Von Jules Hardouin Mansart.

Den Ausgangspunkt der französischen Kunst in der Zeit Ludwigs XIV. bildet das Versailler Schloß, nicht wegen seiner hervorragenden architektonischen Bedeutung, sondern weil sich in ihm die veränderten künstlerischen Anschauungen und Bausitten am deutlichsten ausprägen, und weil es deshalb ein ganzes Jahrhundert lang das Muster eines wahrhaft fürstlichen Palastes blieb (Fig. 365). Die Schlösser Schleißheim, Nymphenburg, Bonn, Schönbrunn und andere wurden nach seinem Vorbilde gebaut. Schon 1624 war mit dem Bau des Versailler Schlosses begonnen worden. Erst unter Ludwig XIV. (seit 1661) empfing es durch Levean und Jules Hardouin Mansart (1645—1708) die endgültige Form. Der altfranzösische Schloßtypus, nach welchem sich die verschiedenen Bauten um einen Hof herumlegen und an den Ecken durch Pavillons verstärkt werden, paßte nicht mehr zu den neuen höfischen Einrichtungen. Wohl besitzt

das Versailler Schloß einen prachtvollen Hof; dieser erscheint aber nicht mehr als der Mittelpunkt des Ganzen, sondern er bereitet in wirksamer Abstufung auf die Fassade vor, welche sich nicht durch die Höhe, sondern durch die riesige Länge auszeichnet und, namentlich von der Gartenseite aus betrachtet, einer Galerie verwandter erscheint als einem Palaste. In der Fassaden-

Berain inuent.

Fig. 367. Ornament von Jean Bérain.

Fig. 368. Ornament von Jean Lepautre.

bildung herrscht eine gewisse nüchterne Trockenheit. An die Stelle einer kräftigen Rustika treten im Erdgeschosse scharfe Horizontaleinschnitte, die Fenster drücken durch ihre Größe die Mauerfläche — im Erdgeschosse nach dem Parke sind sie sämtlich in Türen verwandelt worden —: das Leistenwerk, welches die Wände gliedert, die unkannelierten Säulen, die ionischen Kapitelle mit herabhängenden Ranken — jetzt allgemein beliebte Motive — sehen dürftig genug aus. Das Innere des Schlosses hält mehr, als das Äußere verspricht. In den Sälen und Galerien

haben die Ornamentisten das fruchtbarste Feld für ihre Kunst gefunden. In der französischen Architektur aus der späteren Periode Ludwigs XIV. herrscht überhaupt im Gegensatze zum Stil Berninis ein kühl verständiges Wesen vor. Selbst die große Louvrefassade, mit deren Ausführung nach längeren Kämpfen und Eifersüchteleien Claude Perrault (1613—1668), ursprünglich ein Arzt, betraut wurde, wirkt doch in einzelnen Punkten wie ein nach den Regeln

Fig. 369. Spiegelrahmen von Daniel Marot.

des Vitruv geschaffenes Probestück. Schroff hebt sich das kahle Erdgeschoß gegen das mit gekuppelten Säulen geschmückte Hauptstockwerk ab; durch die übermächtigen Säulen wird die eigentliche Fensterarchitektur stark in den Hintergrund zurückgedrängt.

Der Gegensatz, in welchem sich die französischen Bauten vielfach zu dem gleichzeitig herrschenden italienischen Stile bewegen, darf nicht zu dem Glauben verleiten, als ob sich die Künstler überhaupt von italienischen Einflüssen befreit hätten. Die Kirchenbauten, wie die Abtei Val de Grace (1645) von François Mansart, dem Oheim des Jules Hardouin Mansart, der von diesem erbaute Invalidendom (1675, Fig. 366), die Kirche der Sorbonne (1635) von

Lemercier, weisen deutlich auf das Vorbild der Peterskirche hin, und zeigen, was wohl hervorgehoben zu werden verdient, daß das Ideal eines mächtigen zentralen Kuppelbaues in der Phantasie der französischen Architekten die Hauptrolle spielte. Selbst im Schloßbaue, welcher im 17. Jahrhundert noch eifrig gepflegt wird, kehren die italienischen Formen häufig wieder. Nur der Grundriß hält an der altheimischen Sitte fest. Ein Hof sperrt regelmäßig das Hotel von der Straße ab, die Anordnung der inneren Räume opfert die Bequemlichkeit nicht vollständig dem Prunke der Repräsentation, obschon auch für diese durch stattliche Vorhallen, Galerien usw. gesorgt wird. Künstlerischen Wert und wahrhaften Glanz empfangen alle diese Bauten erst durch die innere Dekoration.

Die Akademie in Rom brachte nicht die gehofften Früchte, sie lähmte die künstlerischen Kräfte mehr, als daß sie sie aufgefrischt hätte. Dagegen war die Gründung der Gobelinmanufaktur, ihre Erhebung zur „manufacture royale des meubles de la Couronne“ durch

Fig. 370. Konsoltisch. Schloß Schleißheim.

Colbert 1662 eine epochemachende Tat, welche der französischen Kunst für Menschenalter eine herrschende Stellung in Europa sicherte. In der Manufaktur fanden Künstler und Kunsthandwerker aller Art: Bildhauer, Maler, Ebenisten, Goldschmiede, reiche Beschäftigung und Unterweisung. Denn dem Eintritte in Spezialwerkstätten ging ein sorgfältiger Zeichenunterricht voraus. Schon dadurch, daß hier die schönsten Möbel für das Versailler Schloß geschaffen wurden, glänzende Aufgaben von allen Seiten zuströmten, mußten die Kräfte der Arbeiter angespornt werden. Die technische Tüchtigkeit der Werkleute regte wieder Künstler an, Entwürfe zu zeichnen und sich zu dem Kunsthandwerke in eine engere Beziehung zu setzen. Ähnlich wie im 16. Jahrhundert die Kleinmeister auf das Kunsthandwerk der deutschen Renaissance einen nachhaltigen Einfluß übten und diesem zu europäischem Rufe verhalfen, boten die französischen Dessinateure unter Ludwig XIV. und XV. den mannigfachsten Kunstgewerben reiche Muster und bestimmten den dekorativen Stil. Die Schilderung der aufeinander folgenden französischen Dekorationsmoden deckt sich beinahe vollständig mit der Erzählung der Schicksale des europäischen Kunsthandwerks seit dem Ende des 17. Jahrhunderts. Diese Tatsache wird nicht durch das Ansehen des Ver-

sailler Hofes allein erklärt, sondern sie findet auch ihre Begründung in der Tüchtigkeit der französischen Ornamentisten.

Zu den berühmtesten „Dessinateuren" gehörte Jean Bérain († 1711), welcher von den Raffaelischen Grotesken den Ausgangspunkt nahm, diese aber üppiger, oft freilich auch schwerfälliger zeichnete (Fig. 367), auf Pflanzenmotive fast völlig verzichtete, übrigens auch selbst unmittelbar die Dekoration von Prachträumen in die Hand nahm; ferner Jean Lepautre († 1682), ursprünglich zum Tischler bestimmt, von wunderbarer Fruchtbarkeit (ungefähr 2700 Blätter hat er gestochen oder erfunden, Fig. 368) und Vielseitigkeit: der auch als Bildhauer und Holzschnitzer in Toulon tätige Bernard Toro († 1731), von dem wir mehrere Hefte „dessins à plusieurs usages", voll von leicht erfundenen Kartuschen, Maskarons, Vasen, Ornamenten, besitzen, und endlich Daniel Marot. Als Hugenotte mußte Marot nach dem Widerrufe des Ediktes von Nantes Paris verlassen; er flüchtete nach Holland, wo er (1712) seine „Gedanken zum Gebrauche für Architekten, Maler, Bildhauer, Goldschmiede, Gärtner und andere" herausgab (Fig. 369).

Fig. 371. Postament mit Boulle-Arbeit. Dresden, Grünes Gewölbe.

Allumfassend ist die Wirksamkeit der Ornamentzeichner, praktisch ihre Richtung. In der Tat lehnen sich auch die ausführenden Künstler wenigstens im allgemeinen an ihre Entwürfe an, außer den Plafondmalern und eigentlichen Dekorateuren auch die Goldschmiede, welche Ludwig XIV. mit Vorliebe beschäftigte, ehe die Finanznot des Staates ihm Sparsamkeit aufzwang. Unter den Goldschmieden nahm Claude Ballin der ältere († 1678) den ersten Rang ein. Ein großer Teil der massiven, mit bossiertem Silber beschlagenen Möbel im versailler Schloß ging aus seiner Werkstätte hervor. Sie wanderten sämtlich in den Schmelztiegel. Nur die bronzenen Gartenvasen haben sich erhalten. Die Prachtstücke (Vasen, Schalen, Kübel, Spiegel, Kandelaber, Leuchter) kennen wir nur aus Zeichnungen. Wenn Zeitgenossen Ballins Verständnis der Antike rühmen, so haben wir das Lob auf die Tatsache einzuschränken, daß ihm die Renaissancemotive und die Regeln der alten Architektur nicht fremd blieben. Doch gilt auch dieses mehr von seinen für den Hofgebrauch bestimmten Arbeiten als von seinem Kirchengeräte, welches durch den übertriebenen Prunk und die maßlose Anhäufung von Zieraten beinahe alle Brauchbarkeit verliert.

Die französischen Möbel des 17. Jahrhunderts, welche auch für das übrige Europa

Fig. 372. Dekoration der Gesandtentreppe in Versailles, von Lebrun.

mustergültig wurden, entstammen zunächst ganz ausschließlich den Werkstätten der Kunstschreiner. Sie lehnen sich noch an die Überlieferung an und haben in den Holzschnitzereien einen deutlich ausgesprochenen architektonischen Charakter. Dieser lockert sich erst gegen das Ende des Jahrhunderts; die Beine werden schlanker, das Schnitzwerk verliert die derbe Kraft und wird häufig durchbrochen gearbeitet (Fig. 370). Inzwischen waren der eigentlichen Kunstschreinerei gefährliche Nebenbuhler entstanden. Den geschnitzten Möbeln traten die gepolsterten zur Seite. Wie sehr die Tapezierkunst sich allmählich vordrängte, beweist am besten die Tat-

Fig. 373. Ludwig XIV., von Hyacinthe Rigaud. Braunschweig, Herzogl. Museum.

sache, daß häufig förmliche Bordüren, in Holz geschnitzt, von der Tischplatte herabhängen. Noch schlimmer gestaltet sich die Lage für die Holzschnitzer, als die sogenannten Boullearbeiten aufkamen, welche für Kastenmöbel aller Art die herrschende Mode wurden. Charles André Boulle (1642—1732), einer alten Pariser Ebenistenfamilie entsprungen, ging von der schon früher bekannten und auch in Deutschland vielgeübten Inkrustation und Marketerie aus, begnügte sich aber nicht mit der eingelegten Arbeit in verschiedenen Holzarten, sondern zog zur Einlage in die Ebenholzflächen Schildpatt, Elfenbein, Kupfer heran. In den Ornamenten vielfach von den eigentlichen Dessinateuren, wie Bérain und anderen, abhängig, weiß Boulle doch stets die Motive der Fläche glücklich anzupassen und ihnen den malerischen Charakter zu wahren. Die von Boulle begonnene Dekorationsweise wurde von seinen Söhnen fortgesetzt und erhielt

sich das ganze achtzehnte Jahrhundert hindurch (Fig. 371). Technische Vollendung und wirklich feiner Geschmack — auch in den kleinen angesetzten plastischen Verzierungen — wird aber nur in den ältesten Boullemöbeln gefunden.

Bei der so pomphaft dekorativen Richtung, welche die Kunst im Zeitalter Ludwigs XIV. einschlägt, kann es nicht wundernehmen, daß auch die monumentale Malerei und Skulptur ähnliche Pfade aufsucht. Der berühmteste Maler der Periode, Charles Lebrun (1619 bis 1690), bei der Nachwelt geradezu zum Typus für den Stil Louis' XIV. geworden, muß ganz anders beurteilt werden, je nachdem man die rein malerische oder die dekorative Seite in seinen Werken in den Vordergrund stellt. Nur zweiten Ranges als Maler, leer und flüchtig in der Zeichnung, kalt und ohne Harmonie in der Färbung, bleibt er als Dekorateur die hervorragendste und tüchtigste Erscheinung seiner Zeit. Und sein Ruf als Maler würde noch tiefer sinken, wenn er nicht das Glück gehabt hätte, daß die besten Meister des Jahrhunderts seine Gemälde in Stichen vervielfältigten.

Fig. 374. Mlle. de Lambesc und der junge Graf von Brionne, von Nattier.

Außer der Gründung der Gobelinmanufaktur ist die würdige Beschäftigung einer zahlreichen Kupferstecherschule die glorreichste Tat auf dem Kunstgebiete in der Periode Louis' XIV. Der aus Flandern stammende Gérard Edelinck, Gérard Audran, das bekannteste Glied der Künstlerfamilie Audran, Rousselet, Poilly, Robert Nanteuil, Pieter van Schuppen und die beiden Pierre und Pierre-Imbert Drevet übertrugen die Blüte des Kunstzweiges von Flandern nach Paris und begründeten den Ruhm des französischen Bildnisstiches. Die Vollendung, mit welcher diese Kupferstecher die malerischen Effekte wiedergeben, verleiht ihren Werken nicht allein an sich einen großen Wert, sondern trägt auch dazu bei, den Ruhm ihrer Vorlagen zu verbreiten, um so mehr, als nicht selten die Nachbildungen die Fehler der Originale verbessern oder doch verbergen. Dieses ist z. B. bei den Alexanderbildern Lebruns der Fall, nach welchen ursprünglich Teppiche in der Gobelinmanufaktur ausgeführt werden sollten. Die Kupferstiche Audrans und Edelincks lassen das bunte und doch flache Kolorit der Gemälde gar nicht erkennen. Lebrun hatte in seiner Jugend mehrere Jahre in Rom zugebracht und außer der zeitgenössischen Malerei die Antike fleißig studiert Er richtete sein Augenmerk vorzugsweise auf die Äußerlichkeiten in den antiken Kunstwerken und prägte sich eine Summe von künstlerischen Gedanken und Formen ein, welche er nach seiner Rückkehr in die Heimat vortrefflich auszunutzen wußte. In den Händen des Günstlings eines Fouquet, Mazarin und schließlich des Königs ruhten jahrzehntelang alle großen künstlerischen Unternehmungen, weshalb sein

Name auf den verschiedensten Kunstgebieten wiederkehrt. Obschon Lebrun auch zahlreiche Kirchenbilder, Porträts (Museum in Berlin) malte, so bleibt doch die Tätigkeit im Fache der großen Dekorationsmalerei (Apollogalerie im Louvre, Gesandtentreppe, Fig. 372, und Spiegelgalerie Versailles) die Hauptquelle seines Ruhmes. Eine leichte Hand, eine geschickte Verwertung

Fig. 375. Colbert, Marmorbüste von Desjardins. Paris, Louvre.

des mythologischen Apparates, eine effektvolle Anordnung der Szenerie müssen ihm zugesprochen werden, wenn auch seinen Gestalten und Gruppen die lebendige Wahrheit und wirkliche Größe mangelt.

Mit Lebrun rivalisierte der in Rom ausgebildete, als Porträtmaler in Hofkreisen besonders beliebte Pierre Mignard (1612—1695). Eintönig im Charakter, wie es die Mehrzahl der von ihm dargestellten Personen war, sind seine Bildnisse; doch stehen sie künstlerisch immerhin

höher als seine großen Kompositionen und Madonnen, in welchen die süßlich verzwickten Züge die Grazie ersetzen sollen. Wie er seine Porträts zu einer idealen Bedeutung aufzubauschen liebt, zeigt das Bild seiner Tochter, als Fama den Ruhm ihres Vaters verkündend (Louvre). Ungleich freier und wahrer in der Auffassung treten uns die Bildnisse Hyacinthe Rigauds (1659 bis 1743) entgegen. Mit den Porträts Nicolas de Largillières (1656—1746) und Jean Marc Nattiers (1685—1766) stellen sie zusammen eine förmliche historische Galerie dar, in welcher kaum eine hervorragende Persönlichkeit Frankreichs fehlt. Das pomphafte Aussehen können schon wegen der Tracht weder der König (Fig. 373), noch die vornehmen Hofherren und Staatsmänner gut abschütteln, doch dringt besonders in den Künstler- und Frauenporträts die sorgfältig studierte Charakterwahrheit durch (Fig. 374).

Fig. 376. Badende Nymphen. Relief von Girardon (Teilstück). Versailles.

Auch in der **Porträtskulptur** hemmte die Tracht die reine künstlerische Wirkung. Die großen Perücken insbesondere verleihen den Köpfen einen falschen majestätischen Zug, welcher mit den glattrasierten Gesichtern seltsam kontrastiert. Doch hat die französische Porträtskulptur immerhin zahlreiche tüchtige Werke aufzuweisen. Jean Warin aus Lüttich (1604—1672), der berühmte Medailleur und königliche Münzmeister, welcher Ludwig XIV. verschiedentlich als Büste wie als Standbild (Versailles), in Marmor porträtierte, ist zwar in der Auffassung nicht originell, zeigt aber in der Behandlung des Steines eine große Meisterschaft. Lebendig, bis dicht an die Grenze des Malerischen, erscheinen auch die Büsten von französischen Staatsmännern, Gelehrten und Künstlern, die aus der Werkstätte von Coyzevox (1640—1720), Desjardins (Martin van den Bogaert aus Breda, 1640—1694) und anderen Bildhauern

hervorgingen (Fig. 375). Eine geringere künstlerische Bedeutung haben fast alle idealen Werke. Pietro da Cortona und Bernini übten auf die Phantasie der Bildhauer keinen günstigen Einfluß. So lehnt sich François Girardon (1628—1715) in seinem „Raube der Proserpina" deutlich an Bernini an, sucht wie dieser durch den Gegensatz der weichen weiblichen und muskelkräftigen

Fig. 377. Milon von Kroton, Marmorgruppe von Puget.

männlichen Körperformen zu wirken. Girardons Hauptwerk, das Grabmal Richelieus in der Sorbonne, hat durchaus den allegorisch-theatralischen Zug, dem die Gefolgschaft Berninis, so vor allem der in Rom vielbeschäftigte Legros (1656—1719) huldigte. Schlichter in der Anordnung und natürlicher in der Empfindung sind Girardons anmutige Bleireliefs an einer Fontäne im Park von Versailles (Fig. 376). Nicolas Coustou (1658—1733) schlägt

gleichfalls die malerische Richtung ein und bemüht sich, in der Wiedergabe des Fleisches mit der Natur zu wetteifern (Fig. 379). Auf die „morbidezza" ist sein Hauptaugenmerk gerichtet, und da er keine Formengröße anstrebt, seine Frauenköpfe mehr durch kokette Grazie als reine Schönheit sich auszeichnen, erreicht er auch gute Wirkungen.

Fig. 378. Alexander und Diogenes, Relief von Puget. Paris, Louvre.

Selbst der größte Bildhauer Frankreichs im 17. Jahrhundert, Pierre Puget (1622 bis 1694), kann nicht immer die Fesseln sprengen, in welche ihn das Studium Cortonas gelegt hatte. Doch erscheinen seine Gestalten nicht bloß nach italienischer Manier äußerlich bis zum Übermaße bewegt und wie Schlangen gewunden, sondern sie sind auch in Wahrheit der Ausdruck seiner persönlichen leidenschaftlichen Natur. „Der Marmor zittert vor mir," pflegte er zu sagen. Daher üben seine Werke einen kräftigen und trotz der Übertreibung natürlicheren Eindruck als die Mehrzahl der gleichzeitigen italienischen Schöpfungen. In der Nähe von Marseille geboren, hatte Puget zuerst die königlichen Galeeren zu dekorieren; 1641 wanderte

er nach Rom, wo er auch der Malerei — wir besitzen an 50 Gemälde von ihm — seine Kraft widmete. Genua, Toulon und Marseille sind die Schauplätze seiner wunderbar fruchtbaren Tätigkeit. In Toulon meißelte er am Hotel de Ville die Atlanten, welche den Balkon über dem Haupteingange tragen. Lastträgern im Hafen lauschte er das Motiv der Bewegung ab und hat in der Tat das Ächzen der Kraftleiber unter der Wucht der Last wirkungsvoll geschildert. Diese Balkonträger gewannen eine so große Beliebtheit, daß sie noch im 18. Jahrhundert in entfernten Landschaften (Prag, Wien) wiederholt wurden. Für S. Maria di Carignano bei Genua meißelte er den sterbenden heil. Sebastian, bei dem er durch Tönung des Leibes mit rötlicher Farbe den Schein der Natürlichkeit zu steigern suchte. Nach seiner Heimat zurückgerufen, wirkte er in Marseille wieder als Schiffsdekorateur und Architekt. Seinen Galions am „Grand Monarque" und „Royal Louis" haben, wie den Schiffen selbst, englische Kanonenkugeln den Garaus gemacht; nur in Entwürfen sind sie noch erhalten. Seine Pläne für die Verschönerung von Marseille wurden nicht ausgeführt. Seine Marmorstatuen, der „gallische Herkules" und Milon, der seine Hand nicht aus der Eichenspalte herausziehen kann und trotz seiner Stärke hilflos den Angriffen eines Löwen preisgegeben ist (Fig. 377), beide unter dem Einflusse der Antike und Michelangelos entstanden, aber besonders Milon doch nur ein wildes Reis von beiden, ferner „Perseus und Andromeda" schmücken gegenwärtig den Pugetsaal im Louvre. Die Basreliefs: „Alexander und Diogenes" (im Louvre, Fig. 378) und die „Pest von Mailand" (in Marseille) sind einfach in Stein übertragene Gemälde, ähnlich wie die Relieftafeln Algardis in Rom.

In Poussin und Puget, den beiden großen P, erblicken die Franzosen die Gipfel ihrer Kunst. Die Verehrung, die sie genossen, hat aber nicht verhindert, daß bereits am Schlusse des 17. Jahrhunderts eine andere Geschmacksrichtung sich regte, welche gar bald in das vollständige Gegenteil der heroischen Kunstweise umschlug.

Fig. 379. Der Rossebändiger. Von Coustou. Paris.

Fig. 380. Oberlichtgitter am Zeughaus zu Kassel. Nach L. Hotzfeld.

B. Das achtzehnte Jahrhundert.

1. Der Rokokostil.

Wie die Bezeichnung „gotisch" für die Kunst des späteren Mittelalters ursprünglich als Tadel und Schimpf gemeint war, gegenwärtig aber ohne jeden spöttischen Beigeschmack zur Unterscheidung der Streben- und Widerlagerarchitektur von der älteren, romanischen Baukunst verwendet wird: so faßte man in den Ausdrücken, Barock, Rokoko, Zopf zuerst gleichfalls das verächtliche Urteil über die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts zusammen, gebraucht aber jetzt, namentlich in Deutschland (die Franzosen gliedern die Kunstperioden von 1640—1790 nach der Regierungszeit ihrer Könige), diese Benennungen schlechthin zur Charakteristik der aufeinander folgenden Kunstweisen. Die Barockperiode deckt sich im allgemeinen mit der Regierungszeit Ludwigs XIV. In der folgenden Periode (Ende der Regentschaft und erste Hälfte der Regierung Ludwigs XV.) lösen sich alle festen, kräftigen Formen in leichte, zierlich gewundene Linien auf, das Geschnörkelte und Muschelartige (von „rocaille" dürfte der Name Rokoko herrühren, der am Ende des 18. Jahrhunderts in französischen Emigrantenkreisen aufkam) herrscht vor, die Umrisse schlängeln sich, an die Stelle des Gebauschten tritt das Knittrige. Bei der Innendekoration werden alle kräftigeren Töne und tieferen Schatten vermieden, neben Gold lichte, rosige Farben beliebt. Die Rückkehr zum Geradlinigen, Steifen und Harten, zugleich mit einer stärkeren Wiederanlehnung an antikisierende Formen und an die Natur, bezeichnet die Kunst in dem ernüchterten Zeitalter seit den Tagen der Pompadour und während der Regierung Ludwigs XVI. (Zopfstil). Mit diesen Bemerkungen ist das Wesen der aufeinander folgenden Perioden noch lange nicht erschöpft; die so wichtigen kulturgeschichtlichen Beziehungen bleiben unerwähnt. Doch mag das Gesagte genügen, um die Grundzüge der Dekoration in den verschiedenen Zeitaltern zu charakterisieren.

Eine Beschränkung dieser Kunstausdrücke, falls man von ihnen nicht lassen will, auf das rein dekorative Gebiet erscheint aus mannigfachen Gründen ratsam. Die charakteristischen Merkmale des Ornaments finden sich in der Architektur nicht wieder. Und wenn auch die Malerei und die dekorative Kunst kulturgeschichtlich in ihren Wurzeln zusammenhängen, so haben

doch beide, vom künstlerischen Standpunkte aus betrachtet, einen ganz anderen Ursprung. Endlich nimmt die künstlerische Entwickelung in den einzelnen Ländern einen verschiedenen Gang; insbesondere entbehrt die Architektur durchaus des einheitlichen Zuges, so daß namentlich die Bezeichnung „Rokoko" sich weder stilistisch noch räumlich oder zeitlich mit dem Kunstleben in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts deckt.

Gemeinhin gilt das 18. Jahrhundert als die Zeit des tiefsten Verfalls der Künste. In Frankreich wie in Deutschland wurde am Schlusse desselben die Notwendigkeit einer förmlichen Neugeburt der Kunst laut betont und der Bruch mit den Traditionen des 18. Jahrhunderts als der beste Ruhmestitel der Männer gepriesen, mit welchen die moderne Kunst beginnt. Mannigfache Tatsachen lassen aber doch dieses Urteil als allzuhart erscheinen, abgesehen davon, daß große technische Tüchtigkeit den Künstlern des 18. Jahrhunderts durchaus nicht abgesprochen werden kann. Was der Kunst jener Tage fehlte, waren die Wurzeln im Volkstume. Sie war und blieb doch nur eine höfische Kunst, den Vornehmen der Gesellschaft und des Geistes allein zugänglich und verständlich. Daher widerstand sie so schlecht den Stürmen der Zeit und konnte, als das höfische Wesen zusammenbrach, einfach von der Erde weggefegt werden; die Enkel fanden lächerlich oder altfränkisch, was die Großväter entzückt hatte. Daher konnte sie sich auch zu ehrlicher Wahrheit niemals emporschwingen und behielt immer einen gleißnerischen, maskenhaften Zug. Denn wahr ist in der Kunst und dann auf die Dauer packend und ergreifend nur, was in der Volksseele wurzelt.

Dies zugegeben, bleiben der Kunst des 18. Jahrhunderts aber immer noch manche guten Seiten und positiven Vorzüge. Zunächst die Erweiterung des künstlerischen Schauplatzes. Frankreich bewahrt noch immer eine Art Vorherrschaft und schlägt neue Wege ein. Italien erscheint auch im 18. Jahrhundert als die Hochschule, in welcher die Künstler Europas ihre Bildung zu vollenden suchen. Und wenn Spanien und die Niederlande gegen früher in den Hintergrund treten, so bemüht sich dagegen Deutschland, nachzuholen, was es, durch die Drangsale des dreißigjährigen Krieges furchtbar zurückgekommen, jahrzehntelang versäumt hatte. Zu den alten Kunstländern tritt aber England als Mitbewerber hinzu und erreicht in einzelnen Kunstzweigen rasch eine hohe Vollendung.

Zu der Erweiterung des Schauplatzes gesellt sich eine Vermehrung der Kunstmittel. Der Holzschnitt wird zwar von Künstlern nicht mehr geübt, aber der Kupferstich und die Radierung empfangen in den geschabten Blättern (Schwarzkunst, manière noire) eine wichtige Ergänzung. Ein hessischer Offizier, Ludwig von Siegen, hatte (um 1640) die Schwarzkunst erfunden, das Verfahren, aus dem rauh gemachten Kupfergrunde durch Schaben die Lichtstellen herauszuarbeiten. Sie fand aber erst im 18. Jahrhundert in England weite Verbreitung und richtige Verwendung. Im Kreise der Malerei blühte die Pastelltechnik auf, so vortrefflich geeignet, die flüchtig zierlichen Reize der Rokokodamen lebendig wiederzugeben. Von höchster Bedeutung ist endlich die Bereicherung, welche die Kunstindustrie durch das Aufkommen des Porzellans erfuhr. Unsere häuslichen Sitten haben dadurch eine förmliche Umwälzung erfahren, auch unser Formensinn hat durch das Eindringen des chinesisch-orientalischen Elementes einen neuen Impuls empfangen. Seitdem chinesisches Porzellan in Europa bekannt geworden war, hat es an Versuchen, es nachzuahmen und herzustellen, nicht gefehlt. Solche Versuche sind in Italien schon im 16. Jahrhundert gemacht worden. Nicht die Seltenheit allein ließ das Porzellan in so hohem Maße begehrenswert erscheinen. Es besitzt in der Tat alle Eigenschaften eines idealen Eßgeschirres. Die Porzellanmasse, eine Mischung von Kaolin oder verwittertem Gneis und Feldspat, welche bei starkem Feuer durch Zusammensinterung in eine Paste sich verwandelt, fügt sich allen Formen, ist leicht und transparent, wird nicht von Säuren und Feuer

angegriffen, läßt sich bemalen und emaillieren, vereinigt die Natur des Glases mit der des Steines.

Durch den holländischen Handel kamen zuerst größere Massen des chinesischen Porzellans auf europäische Märkte; in Holland wurde es auch am frühesten mit Erfolg nachgeahmt. Die Fayencen von Delft, wo seit dem Beginne des 17. Jahrhunderts mehrere Fabriken errichtet und alle erdenklichen Gegenstände, sogar Geigen, aus feiner Tonerde hergestellt wurden, gehen von der Dekoration in einfachen blauen Tönen bald zu polychromer Ausschmückung über und suchen namentlich in den Pflanzenornamenten, Blumen usw. den orientalischen Vorbildern näher zu kommen (Tafel XIII, 1). Epochemachend wurde sodann die Erfindung der echten Porzellanpaste durch Friedrich Böttger (1682—1719) in Meißen. Die höchste Blüte der Meißener Porzellanmanufaktur fällt in die Zeit von 1730 bis zum siebenjährigen Kriege. Der Sprung von der Gefäßfabrikation mit malerischem Dekor (Heroldperiode) zur Darstellung von Figuren wurde besonders durch den Modelleur Kändler mit großem Erfolge gewagt, freilich nicht, ohne daß der Natur des Stoffes mitunter Gewalt angetan wurde. Es sind nicht die zierlichen Schäfer, die Miniaturkavaliere und feinen kleinen Damen allein, welche uns in die Welt des Rokoko führen; auch die Zierformen tragen das Gepräge des Rokokostiles an sich. In der Freude an dem neuen, bildsamen und dem Luxus dienenden Materiale ging man absichtlich auf das Unregelmäßige, Krause und Gekrümmte aus und schuf hier wahre Ideale und Muster des Rokoko (Fig. 381).

Fig. 381. Wandleuchter aus Meißner Porzellan.

Fig. 382. Standuhr aus Sèvres-Porzellan.

Zahlreiche Porzellanmanufakturen entstanden im Wetteifer der verschiedenen Höfe und Länder, so in Wien, Berlin, Ludwigsburg, Höchst, in Chelsea, in Capo di Monte bei Neapel und anderen Orten. Der Meißener Manufaktur steht jene von Sèvres, 1756 aus Vincennes dahin übertragen, ebenbürtig zur Seite. Doch wurde in der berühmten französischen Staatsanstalt nicht wie in Meißen hartes, echtes Porzellan, sondern Frittenporzellan (pâte tendre) fabriziert, welches glasartiger, durchsichtiger erscheint, bleihaltig und schmelzbarer ist und wegen des leichteren Brandes eine viel größere Farbenauswahl als Hartporzellan gestattet, auch nicht als Eßgeschirr, sondern nur zur Herstellung von Prachtgefäßen verwendet werden kann. Dieser Bestimmung ist es zuzuschreiben, daß in Sèvres sich die Prunkformen des Barockstiles so lange erhielten (Fig. 382).

Wie das Porzellan sich durch seine Natur vortrefflich den Formen der Rokokodekoration anschmiegt, daß man schier glauben möchte, es hätte bei der Schöpfung der letzteren mitgeholfen, so weist es durch seine Bestimmung auf den Wechsel in den allgemeinen Kunstsitten hin. Es

Fig. 383. Idealer Grundriß eines Hotels, von Blondel.

ist für den intimeren Gebrauch berechnet und gehört in die inneren Gemächer des Hauses. Soll es diese in der richtigen Weise schmücken, so muß die Umgebung, die architektonische Dekoration damit stimmen. In den großen Prunksälen der Renaissance, in den hohen Galerien des 17. Jahrhunderts übt es keinen Eindruck.

2. Die französische Kunst.

„Die Divertissementer sind voller contrainte,“ lautet ein Wort der Herzogin von Orléans, Elisabeth Charlotte, in den letzten Jahren Ludwigs XIV. Die natürliche Reaktion gegen das sich allseitig schroff absperrende Königtum, dessen Majestät sich schließlich zumeist nur in steifem Pompe und leeren Zeremonien äußerte, kam in den vornehmen Kreisen, namentlich seitdem keine glücklichen Siege mehr dem Thron des Alleinherrschers Glanz verliehen, zum Durchbruch. Die Sehnsucht nach einem freieren Lebensgenusse, nach einem ungebundenen Dasein erwachte und fand in den Sitten und Anschauungen der höheren Gesellschaftsklassen bald einen offenen Ausdruck. Die Kunst folgte dem Zuge der Zeit und wechselte ihre Ideale. Wir können den

Umschwung der künstlerischen Auffassung in der Architektur, dem Dekorationswesen, den Gegenständen und den Formen der malerischen Schilderung verfolgen. Auf die größere Natürlichkeit wird der Nachdruck gelegt. Nicht als ob jetzt die rein volkstümliche Naturwahrheit den Sieg errungen hätte. Aber im Verhältnis zu dem pomphaft heroischen Charakter, welchen das Zeitalter Ludwigs XIV. angenommen hatte, erscheinen für unsere Augen selbst die Kunstformen des 18. Jahrhunderts, wie die Tracht und die Lebensregeln, natürlicher. Es wird eine höfische Idylle gespielt, die Natur gleichsam nur als Maske vorgenommen; immerhin müssen

Fig. 384. Wanddekoration von Cuvillés. Um 1740.

Fig. 385. Holzmalerei von Ranson. Um 1760.

Fig. 386. Holzmalerei von Watteau. Um 1715.

in der Idylle einzelne Naturtöne angeschlagen, der Maske muß ein natürlicher Schein verliehen werden.

Der **Architektur** wurde es am leichtesten, sich der neuen Geschmacksrichtung zu fügen. Schon im Laufe des 17. Jahrhunderts hatten, wohl unter dem Einflusse Palladios, Theoretiker der größeren Einfachheit und Regelmäßigkeit das Wort gesprochen, eine ruhigere Formensprache empfohlen. Auf diesem Wege schritt das jüngere Geschlecht weiter und forderte die Zweckmäßigkeit und Bequemlichkeit bei der Anlage der „Hôtels" mit besonderem Nachdruck. Die „Hôtels", zwischen Hof und Garten gestellt, mußten schon dieserhalb auf Prachtfassaden verzichten und gestatteten dem Architekten, auf die Bedürfnisse und Gewohnheiten der Bewohner eine größere Rücksicht zu nehmen. Die Wohnräume empfingen einen intimeren Charakter. Es werden zwar

die Repräsentationsräume nicht aus dem Bauprogramme gestrichen, die lange Galerie im italienischen Geschmacke auch jetzt noch öfter in den einen Flügel verlegt, die Mitte des Erdgeschosses, zu welchem Stufen führen, von einer stattlichen Vorhalle und einem großen Saale dahinter eingenommen (Fig. 383). Aber die äußere Architektur der Hôtels, welche der Hufeisenform sich nähern, und eine Zeitlang die durch die horizontalen Abschlüsse zurückgedrängten Mansardendächer wieder verwenden (Hôtel Soubise, Hôtel Richelieu und andere in Paris), hat nur selten künstlerischen Wert. Erst wenn man das Innere durchschreitet, die wohlbedachte Einteilung der Räume, ihre bequeme Verbindung und ihren Schmuck in das Auge faßt, lernt man die neuen Ziele der Architektur und die durchaus private Natur des neuen dekorativen Stiles kennen. Er ging vom Leistenwerke aus, nahm diesem aber das Schwere, Gemessene,

Fig. 387. Dekorationsmotiv von Jacques de la Joue. Kupferstich.

die kräftigen architektonischen Profile. Die Ecken der Leistenrahmung werden gebrochen, geschweift, in die so entstandenen Zwischenräume kleine Ornamente, Blumen hineingezeichnet, allmählich auch die Leisten ganz mit Blättern oder Blumen umwunden, die geraden Linien in gekrümmte verwandelt (Fig. 384). Von der Verdeckung ging man zur völligen Auflösung der architektonischen Symmetrie über. Neben dem kokett Gekrümmten und zierlich Geschweiften, neben der stetig zunehmenden Wiederbelebung natürlicher Blumen- und Blattornamente (Fig. 385) zählt das absichtliche Vermeiden des streng Symmetrischen, so daß sich die gegenüberstehenden Seiten einer Fläche niemals vollkommen decken, zu den auffälligsten Wahrzeichen der Rokokodekoration.

In einer merkwürdigen Doppelströmung bewegen sich die französischen Architekten. Liest man ihre theoretischen Schriften, so möchte man glauben, daß das Streben nach reiner Erhaltung der klassischen Bauregeln bis zum nüchtern Verständigen ihre Tätigkeit beherrschte. Wirft man dagegen einen Blick auf die wirkliche Dekoration, so erscheint das Regellose, Tändelnde als das Ideal ihrer Phantasie. Die beiden Richtungen bekämpften sich in der Wirklichkeit nicht feindselig. Jede nahm für sich ein besonderes Gebiet in Anspruch. In der äußeren Architektur, in der Anordnung und Verteilung der Räume wurden die Mahnungen der Theoretiker befolgt; die Ausschmückung der inneren Räume bot den sogenannten Architekt-Ornamentisten das weiteste Feld. Mit diesem Namen bezeichnet man eine Gruppe von Künstlern, welche namentlich in zahlreichen, häufig durch den Kupferstich verbreiteten Entwürfen dem neuen dekorativen Stile zur Herrschaft verhalfen.

Fig. 388. Fruchtschale von Pierre Germain.

Zu den berühmtesten Ornamentzeichnern gehören außer Robert le Cotte, welcher den Übergang von Bérain zu der neuen Weise darstellt, Juste Aurèle Meissonier aus Piemont (1693—1750), Gilles Marie Oppenord (1672—1742), der auch in München tätige François Cuvilliés (1698—1768), Jacques de la Joue (1687—1761) und P. E. Babel (um 1740—1770). Ihre Erfindungskraft, den ganzen Reichtum ihrer Phantasie lernt man nur aus den Zeichnungen und Stichen kennen (Fig. 387). Hier tritt auch die Abkunft der französischen Ornamente von den italienischen Grotesken deutlich zutage, insbesondere aber auch der vornehme Geschmack der Künstler, welcher sie gar sehr zu ihrem Vorteile von den plumpen, vorwiegend für Handwerker arbeitenden Nachahmern unterscheidet. In der Ausschmückung der Innenräume (Plafonds, Täfelungen oder panneaux, Fig. 384—386) leisteten die Ornamentisten das Beste. Sie haben indes auch auf den sonstigen Zierat privater und öffentlicher Bauwerke, so namentlich auf die Schmiedearbeit an Balkonbrüstungen, Treppengeländern, Gittertoren und Oberlichtgittern (Fig. 380), einen starken Einfluß geübt, welcher der technischen Förderung des Handwerkes zugute kam.

Bei den Werken der Goldschmiedekunst hat die Vorliebe für das Gewundene, Muschelförmige zu einer gewissen Eintönigkeit geführt. Wie der schon unter den Dessinateuren genannte Goldschmied Juste Aurèle Meissonier der maßgebende Künstler in der Régence (Minderjährigkeit Ludwigs XV.) war, so übten in den ersten Jahren der Regierung Ludwigs XV. Nicolas Delaunay und der jüngere Claude Ballin (1661—1754) eine reiche Wirksamkeit aus. Der Hauptvertreter des Rokoko bleibt aber Thomas Germain (1673—1748), dessen Vater Pierre bereits die Goldschmiedekunst betrieben hatte (Fig. 388). Sein bedeutendstes

Werk war eine Toilette für die Königin Maria Lesczinska, 1726 aus vergoldetem Silber hergestellt und aus 50 Stücken bestehend, unter welchen auch nicht das kleinste Boudoirgeräte, bis zum Pudermesser herab, fehlte. Der beste Goldschmied der Rokokozeit, Jacques Roettiers (1707—1784, doch nur bis 1750 viel beschäftigt), schuf das Tafelgeschirr für den kölnischen Kurfürsten 1749, das sich mehr durch die feine Zierlichkeit der Arbeit (z. B. Eichenblätter,

Fig. 389. Die Liebeserklärung, von Jean François Detroy. Berlin Königl. Schloß.

auf welchen Insekten kriechen, an den Girandolen) auszeichnet, als durch die Pracht und den Reichtum der Formen.

Wie die ornamentale Kunst des 18. Jahrhunderts mit einem allerdings gezierten Schritt näher an die Natur herantrat, so versuchte auch die Malerei sich an der Natur aufzufrischen. Das lustige Treiben der Komödianten, Maskenscherze, ländliche Vergnügungen, die erträumte Welt arkadischer Hirten bilden Lieblingsgegenstände der Schilderung. Die fêtes galantes, der

Widerschein der an den Höfen beliebten „Wirtschaften“, mit welchen sich die vornehmen Stände, ungehemmt von den Fesseln der Etikette, erlustigten, füllen die Phantasie der Maler aus. Keiner hat sie so lebendig und auch künstlerisch so anziehend wiedergegeben, keiner überhaupt den Ton der höfischen Natürlichkeit so glücklich getroffen, wie Antoine Watteau aus Valenciennes (1684—1721). Watteau wird gewöhnlich als Autodidakt bezeichnet. Doch haben Rubens, Teniers, Campagnola und andere Venezianer unstreitig auf ihn Einfluß geübt, seine Lehrjahre bei Claude Gillot, einem berühmten Dekorationsmaler, in seiner Phantasie Spuren zurückgelassen (Fig. 386). Unermüdlicher Fleiß setzte ihn nicht allein in den Stand, ungeachtet eines

Fig. 390. Die Muse der Geschichte, von Boucher. Paris.

kurzen, kränklichen Lebens eine erstaunliche Fruchtbarkeit zu entwickeln — an 560 Blätter sind nach seinen Gemälden und Zeichnungen gestochen worden —, sondern verlieh ihm auch eine Sicherheit der Hand, eine vollkommene Herrschaft über Formen und Bewegungen, welche laute Bewunderung verdient, auch wenn man die von ihm erfundenen Gesellschaftstypen nicht unbedingt als Schönheitsideale anerkennt. Watteaus Helden spielen nur mit Empfindungen. Dieses Spiel wird aber von den nervigen, geschmeidigen Herren, den koketten Damen mit den schelmischen Gesichtern, dem zurückgestrichenen Haare, den mutwilligen Stumpfnäschen, den kleinen zierlichen Köpfchen mit Feinheit und vollendeter Kunst durchgeführt. Selbst die Trachten, die leichten Seidenwämser der Männer, die eleganten Hausgewänder der Frauen, schmiegen sich den an-

genommenen Masken trefflich an. Watteau führt uns bald die Hauptfiguren der französischen Komödie, insbesondere den täppischen Gille (Louvre), die anmutige Finette vor, bald schildert er Feste und Vergnügungen im Freien (Taf. XVIII.), musikalische Unterhaltungen oder galante Liebesszenen, ohne jemals die Schranken des scherzenden Spieles zu überschreiten. Als sein

Fig. 391. Madame Pompadour, von Boucher. Chantilly.

Hauptwerk gilt die (nach einem Operntexte geschilderte) Einschiffung zahlreicher Liebespaare nach der Insel Cythera, dem Heiligtum der Venus (im Schlosse zu Berlin; eine Wiederholung im Louvre, mehr skizzenhaft behandelt).

Im Anfange seiner Laufbahn hatte Watteau nach Teniers' Vorbilde wirkliche Bauern und Soldaten geschildert; am Schlusse griff er abermals auf das einfache, wirkliche Leben zurück.

Unterhaltung im Freien.

Von Antoine Watteau. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.

Zu Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 7. Aufl., Bd. IV.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

Er malte für den ihm befreundeten Kunsthändler Gersaint ein großes Aushängeschild, welches eine Verkaufsszene und die Einpackung der gekauften Waren darstellt. Ein vielleicht unbewußter Drang, aus der gekünstelten Natur herauszukommen, macht sich hier geltend, gerade so wie Maurice Quentin Latour (1704—1788), neben dem Genfer Liotard (1702—1789) der berühmteste Pastellmaler des Jahrhunderts, trotz der beschränkten, leicht zur flachen Zeichnung verführenden Technik seinen zahlreichen Bildnissen volles, kräftiges Leben einzuhauchen verstand. Zunächst blieb aber die Malerei dennoch bei der konventionellen höfischen Wahrheit. In Watteaus Fußtapfen traten Nicolas Lancret (1690—1743) und Jean Baptiste Pater (1696—1736), ohne aber ihr Vorbild, namentlich im Kolorit, zu erreichen. Die Übertragung der Szenen auf den Boden der arkadischen Welt war vielleicht eine Schranke gegen den Einbruch sinnlicher Lüsternheit. Sobald die sogenannten Sittenmaler, zuerst Jean François Detroy (1679—1752), welcher übrigens auch in der großen Dekorationsmalerei heimisch war, später Carle van Loo (1705—1765) und namentlich Baudouin die Liebesszenen in die wirkliche Welt verpflanzten, wurde auch der Ton gewöhnlicher Liebeshändel angeschlagen (Fig. 389).

Fig. 392. Bildnis einer Dame, von Fragonard. London, Wallace Collection.

Auch François Boucher (1703—1770), eine Zeitlang der wahre Beherrscher der französischen Malerei, zuletzt aber durch Diderots Kritik grausam entthront, hatte anfangs viel nach Watteau gearbeitet. Und diese älteren Werke, überhaupt die einfachen Skizzen nach der Natur gehören zu dem besten, was der ungemein fruchtbare und bewegliche, auf allen Gebieten der Malerei bewanderte Künstler geschaffen hat. Allmählich bildete Boucher im Einklange mit der Gedankenwelt, welcher er huldigte, eine eigentümliche, dekorativ wirksame, aber künstlerisch unwahre, man möchte sagen geschminkte Malweise aus. Er liebt helle, rosige Töne, vermeidet die Schatten und erreicht dadurch, wie durch die mit leichter Hand — denn von Natur war Boucher reich begabt — hingeworfenen, gefälligen Formen den Schein sinnlicher Grazie. Boucher versetzt uns nicht bloß in eine mehr dem Ballett als der Natur abgelauschte Hirtenwelt, sondern zieht auch den Olymp in seinen Darstellungskreis. Aber seine Göttinnen und Nymphen dienen gleichfalls nur dem Zwecke, die Reize eines verfeinerten sinnlichen, fast entnervten Genußlebens zu schildern. Am ehesten wird man sich auch heute noch mit den Amoretten

Fig. 393. Der Winter. Brunnenrelief von Bouchardon. Paris.

und Kinderengeln befreunden, die auf vielen seiner allegorischen und mythologischen Bilder ein anmutiges Spiel treiben (Fig. 390). Unter den Porträts sind die der Madame Pompadour, seiner Gönnerin, die besten, weil sie mit sichtlicher Liebe gemalt sind (Fig. 391). Ähnlichen Anschauungen wie Boucher huldigt sein Schüler und Gehilfe, der Provenzale Jean Honoré

Fig. 394. Bisknitfigürchen von Clodion. Sèvres.

Fig. 395. Wandbekleidung. Stil Louis XVI.

Fragonard (1732—1806), der ihn an Begabung und Geschmack noch übertrifft und in seinen Porträts (Fig. 392) und dekorativen Gemälden wie in seinen Radierungen eine geistvoll skizzierende Technik zeigt. Aber der energische Wandel des Geschmackes entzog ihm Erfolg und Anerkennung, die ihm erst die Gegenwart wieder in reichem Maße entgegengebracht hat. Am besten ist er im Louvre mit zahlreichen Bildern vertreten.

Die große monumentale Plastik verfolgt auch im 18. Jahrhundert die alten Bahnen. Ihr angesehenster Vertreter ist Jean Baptiste Pigalle (1714—1785), in dessen Denkmal des Marschalls von Sachsen, in der Thomaskirche zu Straßburg, der pomphaft theatralische Grundzug des Barocco ungeschwächt vor Augen tritt. Erfreulicher sind manche der minder beachteten Werke der Genreplastik, die sich an die Natur und die Wirklichkeit halten, wie die Brunnenreliefs mit spielenden Kindern, Allegorien der Jahreszeiten, von Edmé Bouchardon (1698—1768, Fig. 393), und die Terrakottafiguren von Claude Michel, genannt Clodion (1738—1814, Fig. 394), dessen Gestalten aus dem bacchischen Kreise wie das plastische Widerspiel der malerischen Gebilde Fragonards erscheinen. Auch der treffliche, schon einer ernsten und schlichten Auffassung huldigende Porträtbildhauer Jean Antoine Houdon (1741—1828) muß hier genannt werden.

Fig. 396. Die Toilette, von Chardin. Stockholm.

Seit der Mitte des Jahrhunderts, noch unter der Herrschaft der Madame Pompadour, ändert sich der Geschmack der vornehmen Klassen. Der Ruf nach Natürlichkeit und Einfachheit ertönt immer stärker, gleichzeitig wird der Blick wieder mehr auf die Antike zurückgerichtet. Bereits in den Arbeiten des Jean Denis Lempereur, des Juweliers der Madame Pompadour, tritt die bisher vernachlässigte Blume, das Edelsteinbukett, und damit die größere Natürlichkeit in ihr Recht. Noch bedeutungsvoller erscheint eine andere Strömung der Geister. Durch Reisende, Antiquare, Theoretiker (Präsident de Brosses, Graf Caylus, Laugier) wurde die Aufmerksamkeit auf die Antike zurückgelenkt, welche durch die Ausgrabungen in Herkulanum ohnehin wieder der gebildeten Gesellschaft näher gerückt worden war. Mit der Empfehlung des Maßvollen, Zweckmäßigen, Natürlichen verbanden sich Angriffe auf das „Gotische, das Konturnierte und Rekonturnierte“. Bereits in den sechziger Jahren waren Formen und Ornamente à la grecque in der Mode. Die Einwirkung auf die Goldschmiedekunst blieb nicht aus. Auch

übte die gleichzeitige Geldnot großen Einfluß. Die edlen Metalle wurden selten. Man half sich mit plattiertem Silber und Stahl (Pinchbeak); der glänzende schwarze Lack, mit welchem man die Gegenstände mit Vorliebe überzog, machte den darunter verborgenen Stoff ziemlich gleichgültig. Die Goldschmiede (Auguste, Gouttière, Forty und andere) legten auf die feine Ziselierung jetzt das

Fig. 397. Die Dorfbraut, von Greuze.

Hauptgewicht, arbeiteten auch viel in vergoldeter Bronze und dekorierten Porzellanvasen. Einen Hauptgegenstand der Goldschmiedearbeit bildeten die Tabatièren (Klingstedt war der „Raffael der emaillierten Dosen"), den Herren im Salon bei der Konversation ebenso unentbehrlich wie den Damen die Fächer, an deren Bemalung das ganze Jahrhundert hindurch Künstler, darunter ganz hervorragende, sich gern beteiligten. Der Erfolg dieser Geschmacksvariation entsprach

nicht den Erwartungen. Die Rokokodekoration wurde beseitigt; was aber an ihre Stelle trat, der sogenannte Stil Ludwigs XVI. (Zopf), waren magere, steife, nur durch spärlichen Blumenschmuck belebte Formen (Fig. 395). Auch der Umschwung im Gebiete der Malerei wurde nur unvollständig durchgeführt. Die volle Rückkehr zur einfachen, wahren Natur offenbaren die Stillleben und Figurenbilder Jean Siméon Chardins (1699—1779). Er schildert das Leben und Treiben in bürgerlichen Kreisen (Fig. 396) und weiß in gut niederländischer Weise auch dem Hausrat und der unbelebten Natur eine anheimelnde poetische Seite abzugewinnen. In noch engerem Anschluß an die Lehren der Aufklärung und an das „tugendhafte Bürgertum" stehen die Gemälde des von Diderot hochgepriesenen Jean Baptiste Greuze (1725—1805). Seine Familienszenen (Fig. 397) spitzen sich zuweilen zu dramatischen Effekten zu, erzählen zusammenhängende Familiengeschichten. Mit der moralisierenden Tendenz zeigen sich freilich die mitunter an das Lüsterne streifenden Züge seiner Mädchengestalten (Fig. 398) nicht ganz im Einklange. Einer ähnlichen Gefahr waren auch, zum Teil durch den Inhalt der von ihnen illustrierten Bücher, die Vignettenzeichner im Zeitalter Ludwigs XVI., wie Gravelot, Eisen, Moreau le jeune, Augustin de Saint-Aubin und andere ausgesetzt. Das Verdienst einer überaus reichen Phantasie und einer gewandten Grabsticheltechnik bleibt ihnen doch. So setzen sie mehr das Werk der älteren sogenannten Sittenmaler, wie Van Loo, fort, als daß sie einer neuen Auffassung der Dinge und der Kunst Ausdruck verliehen hätten.

Fig. 398. Der zerbrochene Krug, von Greuze. Paris, Louvre.

Fig. 399. Theaterarchitektur, Stich von J. C. Galli da Bibiena.

3. Die italienische Kunst.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts hatte Italien durch Bernini, Borromini, Fontana und andere Meister die ihm zusagenden Formen der Architektur gefunden. Der Einfluß dieser Männer war mächtig genug, um auch die folgenden Geschlechter wenigstens teilweise an ihre Schritte zu bannen, zumal da keine großen Ereignisse das italienische Volk erschütterten und seiner Phantasie eine neue Richtung gaben. So bleibt denn der Barockstil noch bis in das 18. Jahrhundert hinein in Italien und in den von Italien abhängigen Ländern in Geltung. Doch darf man an einen völligen Stillstand des künstlerischen Lebens nicht glauben. Die Italiener zeigen nicht allein nach wie vor, namentlich im Fache der Architektur, eine große Rührigkeit und schaffen in allen Provinzen zahlreiche Werke, sondern sie schreiten auch wenigstens in einer Beziehung vorwärts. Die dekorative Architektur und die dekorative Kunst überhaupt bringen es auch jetzt noch zu bedeutenden Leistungen. Über die Einzelheiten an der Architektur und Skulptur der Fontana Trevi in Rom kann man rechten; die große Wirkung des Ganzen, eines Werkes des Niccolo Salvi (1695—1751), und ebenso der glückliche Wurf in der Anlage der spanischen Treppe von Specchi (1721) bleiben unbestritten. Auf dem Gebiete der dekorativen Kunst hatte sich schon längere Zeit die malerische Richtung, im Gegensatz zu dem wuchtigen, mehr plastisch wirkenden Barockstil, geregt Sie stand in engem Zusammenhange mit dem Streben nach Weiträumigkeit, welchem die spätere Renaissancearchitektur huldigte. So kam die perspektivische Architekturmalerei auf. Sie durchbricht Wände und Decken, vertieft scheinbar alle Räume, schafft mit Hilfe einer keck hingeworfenen, reich belebten, farbigen Dekoration Kuppeln, hohe Wölbungen und weite Ausblicke in das Freie. Die von dem aus Trient stammenden Jesuiten Andrea Pozzo (1642—1709) herrührende Dekoration des Chors von

Fig. 400. S. Ignazio in Rom. Chorperspektive von Pozzo.

S. Ignazio in Rom (Fig. 400) ist eins der glänzendsten Beispiele der Verbindung von wirklicher mit gemalter Architektur. Die von ihm gezeichneten Perspektiven, welche 1693 und 1700 herausgegeben wurden, streifen allerdings in ihrer Verletzung des natürlichen Formgefühls

(„sitzende Säulen“) nicht selten an das Lächerliche; doch darf man bei diesen Übertreibungen das Verdienstliche und Effektvolle, welches in der Richtung ursprünglich lag, nicht vergessen. Geradezu glänzend bewährte sich der phantastische Reichtum dieser spätbarocken Formenwelt im Theaterbau und der Theaterdekorationsmalerei, wie sie am besten von der Künstlerfamilie Galli da Bibiena in italienischen und auch deutschen Residenzen (Wien, Baireuth) geschaffen wurden (Fig. 399). — Allmählich kam doch auch in die Architektur eine gewisse Besonnenheit. Die von Guarini wie

Fig. 401. Die Superga bei Turin, von Juvara.

im Fieber entworfenen Bauten (S. Gregorio in Messina) fanden keine Nachfolge; dagegen erstanden in Filippo Juvara (1685—1735), Alessandro Galilei (1691—1737) und Ferdinando Fuga (1699—1780) Künstler, welche, wenn sie auch nicht offen zu Palladios Stil sich bekannten, doch eine große Gesetzmäßigkeit und Einfachheit anstrebten. Juvaras Hauptwerk ist die Superga bei Turin, ein mächtiger Kuppelbau mit weit vorspringender Säulenhalle (Fig. 401); von Galilei rührte die Fassade S. Giovanni im Lateran, von Fuga außer mehreren Palästen in Rom der Abschluß der Kirche S. Maria Maggiore her. Durch Luigi

Altarbild.

Von G. B. Tiepolo. Straßburg, Museum.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

Vanvitellis (1700—1773) Schloß zu Caserta wurde der französische Palastbau mit seiner gewaltigen Längenausdehnung in Italien eingeführt, und damit die so lange festgehaltene Abgeschlossenheit gegen die Kunst des Auslandes gebrochen.

Der Zug nach dem Einfachen und Natürlichen bricht sich auch im Gebiete der Malerei allmählich Bahn. Damit hängt die rückläufige Bewegung des Kunstgeschmacks, die stärkere Betonung der alten Meister zusammen. Pompeo Batoni (1708—1787), der berühmteste Maler Italiens im vorigen Jahrhundert, bekennt sich wieder zu Raffael und zur Antike. Und wenn es auch schwer hält, in seinen Werken diese Vorbilder zu entdecken, so lassen sie doch eine große Wahrheit der Empfindung, ein natürliches Gefühl für die Anmut erkennen (Fig. 402). Rom ist und bleibt auch im 18. Jahrhundert ein Hauptschauplatz künstlerischer Tätigkeit. Und nicht

Fig. 402. Die büßende Magdalena, von Batoni. Dresden.

bloß Künstler und Kunstfreunde pilgern in gewohnter Weise nach Rom, auch die antiquarische Wissenschaft, welche in dem Kultus der Alten die Öde der Gegenwart vergessen möchte, nahm ihren Ausgang von der ewigen Stadt.

Ein neuerblühtes Kunstleben entfaltet sich aber auch jetzt in Venedig. Die venezianische Kunst nimmt gleichfalls die Wendung zur Dekoration; es klingt aber doch noch die Weise großer Meister, insbesondere des Paolo Veronese, nach, und selbst den späteren Schöpfungen bleibt noch ein fröhlicher Schwung, eine unmittelbare Frische der Empfindung eigentümlich. Giovanni Battista Tiepolo (1692—1769), der hervorragendste Dekorationsmaler Italiens im 18. Jahrhundert, setzt uns nicht allein durch seine Fruchtbarkeit in Staunen. Auch in der Anordnung der Gruppen, in der Kunst der Färbung, in der Lebendigkeit der Schilderung offenbart er sich als ein gewandter, mit reicher Phantasie begabter Künstler (Tafel XIX). Außer in Venedig und in der Villa Valmarana bei Vicenza hatte er auch im Schlosse zu Würzburg und

zu Madrid ausgedehnte Fresken gemalt. Venedig gehören auch die Vedutenmaler Antonio Canale oder Canaletto (1697—1768) und dessen Neffe Bernardo Belotto, gleichfalls Canaletto genannt (1720—1780), an, von denen der erstere die künstlerisch und kulturgeschichtlich so wertvollen Ansichten von Venedig, der letztere auch die uns besonders interessanten Ansichten von Dresden, Pirna, München und Nymphenburg malte. Mit ihnen wetteifert Francesco Guardi, wenn auch nicht an photographischer Treue der Architekturlinien, so um so mehr in Licht- und Luftwirkung, die er durch eine pikante, skizzierende und tüpfelnde Technik erreichte. Während in Rom die Wiedergabe der alten Ruinenstätten einen sentimentalen Beigeschmack empfängt, wollen die Canaletto und Guardi nur die wirkliche Natur schildern. Ihre Farbe ist zuweilen hart und trocken; in bezug auf Wahrheit und Lebendigkeit lassen aber die Veduten, die treu der Natur abgelauschten Stadtansichten, nichts zu wünschen

Fig. 403. Die Urkunde, von Paudiß. Dresden.

übrig. Wie Tiepolo hat auch Canale sich als Radierer besonders hervorgetan. Auch das Sittenbild hat in Venedig einen namhaften Vertreter in Pietro Longhi (1702—1762), der freilich durch seinen Humor mehr erfreut als durch Kolorit und Zeichnung. Mit dem Ende des Jahrhunderts erstirbt die venezianische, wie überhaupt die italienische Malerei und nur eine Anzahl bedeutender Kupferstecher, wie Volpato und Raphael Morghen, bringen noch die ehemalige Herrlichkeit des italienischen Kunstlebens in Erinnerung.

---

4. Die deutsche Kunst.

In den Jahren des großen Krieges stockte die Kunsttätigkeit auf deutschem Boden. Wohl lebten und wirkten Maler in verschiedenen Städten, aber vereinzelt, ohne rechten Zusammenhang mit ihrer Umgebung, nach fremder Kunstweise ausspähend, gern im Auslande weilend. Weniger durch seine Gemälde, als durch sein Buch über Künstler (Teutsche Akademie) hat sich

Joachim von Sandrart (1606—1668) einen berühmten Namen verschafft. In Frankfurt a. M. geboren, hat er sich in Holland bei Honthorst und dann in Italien ausgebildet und lebte zuletzt in Nürnberg. Aus Frankfurt stammt auch Philipp Peter Roos, bekannter unter dem Namen Rosa da Tivoli (1651—1705), dessen Vater bereits die Malerei und Radierkunst getrieben hatte. Der Sohn siedelte frühzeitig nach Rom über, wo er große Fruchtbarkeit als Tiermaler entfaltete, ohne aber mehr als eine dekorative Wirkung zu erzielen. Auch der tüchtige, wenn-

Fig. 404. Der Maler Pesne mit seinen Töchtern. Berlin, Galerie.

gleich nicht originelle Augsburger Schlachtenmaler Philipp Rugendas (1666—1742) weilte längere Zeit in Italien. Dagegen haben Christoph Paudiß (1618—1667) und Jürgen Ovens (1623—1679) ihre Schule in Holland durchgemacht und sich als leidlich gute Nachahmer Rembrandts erwiesen (Fig. 403). Beide stammen aus Norddeutschland, wo die holländischen Einflüsse und Beziehungen ununterbrochen fortdauerten, wo überhaupt noch das Kunstleben kräftigere Wurzeln gefaßt hatte. Hamburg gehört zu den wenigen deutschen Städten, welche von den Stürmen des dreißigjährigen Krieges verschont blieben; es stieg bereits im Laufe

des 17. Jahrhunderts zu einer großen Handelsmacht und zu stattlicher Wohlhabenheit empor. Hier regte sich daher die Bilderfreude und die Lust am Sammeln, während im übrigen Deutschland, wie die kümmerlichen Porträtstiche aus Augsburg und Nürnberg am besten beweisen, die bürgerlichen Kreise nur ganz geringe Anforderungen an die Kunst stellten und schon zufrieden

Fig. 405. Pavillon vom Schlosse zu Würzburg. Von Balthasar Neumann.

waren, wenn sie das Haus mit zierlichem Geräte schmücken konnten. In Hamburg fanden die holländischen Maler nicht allein eine gute Kundschaft, sondern einzelne unter ihnen auch eine zweite Heimat; kein Zweifel, daß auch Eingeborene die Malerei fleißig übten. Doch gehen ihre Werke vielfach unter holländischem Namen.

Von den schweren Kriegsnöten erholten sich die Fürsten und die vornehmen Stände rascher

als das Volk. In den Händen der Fürsten ruhte daher im 18. Jahrhundert fast ausschließlich die Kunstpflege. Naturgemäß stehen in der höfischen Kunst die Architektur und die dekorativen Künste im Vordergrunde, während Skulptur und Malerei wesentlich nur zur Ausschmückung der Bauwerke herangezogen werden. Eine größere selbständige Tätigkeit wird den bildenden Künstlern nur selten geboten. Kein Wunder, daß das Urteil über die deutsche Kunst jener Zeit ganz verschieden ausfällt, je nachdem die eine oder die andere Kunstgattung schärfer ins Auge gefaßt wird. Gerade für Aufgaben, welche der Malerei vorzugsweise zugewiesen wurden, für eine monumentale Dekoration, fehlte den deutschen Künstlern die Schule und die Übung, nicht das Talent, wie die Fresken in Palästen und Kirchen in Österreich und Bayern dartun, mit deren Schöpfung ausnahmsweise heimische Maler betraut wurden. Dazu kam noch, daß an den Höfen und in den vornehmen Kreisen die fremdländische Kultur überhaupt vorherrschte, hier die fremden Künstler von Hause aus ein größeres Ansehen genossen.

Die deutsche, nach dem westfälischen Frieden wieder zum Leben erweckte Kunst wurzelt nicht im Volksboden. Sie entbehrt auch der Einheit. Denn aus gar verschiedenartigen Elementen setzte sich die vornehme Bildung zusammen. Französische, italienische und holländische Einflüsse berühren und kreuzen sich. In den pfälzisch-rheinischen Landschaften, an den Höfen der geistlichen Kurfürsten herrschte unbedingt der französische Geschmack vor. Zu Direktoren der nach französischem Vorbilde errichteten Akademien wurden vorzugsweise Pariser Akademiker berufen; so nach Dresden Louis Silvestre, seit 1715 Hofmaler Augusts des Starken, nach Berlin (1711) der als Porträtmaler verdienteres Ansehen genießende Antoine Pesne († 1757; Fig. 404).

Fig. 406. Die Karl Borromäuskirche in Wien. Von Fischer von Erlach und Martinelli.

Für die Anlage fürstlicher Paläste war das französische Muster vollends maßgebend geworden, so daß sich die Entwickelung der französischen Architektur und dekorativen Kunst in Deutschland beinahe ebenso deutlich abspielt wie auf französischem Boden, und die allmähliche Ernüchterung der Bauphantasie, die vom Barocken zum Rokokostil fortschreitende Dekorationsweise gleichfalls an mannigfachen Beispielen verfolgt werden kann. Unter den zahlreichen Bauten am Rhein, welche der französischen Weise folgen, verdient das Schloß in Brühl besondere Erwähnung.

Außer der Geschmacksrichtung hat auch die politische Stellung einzelner Höfe die Annäherung an die französische Kunst gefördert, z. B. in Bayern, wo die Schlösser von Schleißheim

und Nymphenburg in den inneren Räumen die ganze üppige Pracht und auch die spätere Zierlichkeit der französischen Dekorationsweise entfalten. Nicht bloß die großen Fürstenhöfe,

Fig. 407. Hofkanzlei in Wien (Teil der Fassade). Von Fischer v. Erlach.
(Nach G. Niemann.)

auch die Residenzen der kleinen (besonders geistlichen) Fürsten, wie Bamberg, Würzburg (Fig. 405), Pommersfelden, bieten reiche Proben von der in den oberen Kreisen plötzlich

erwachten Bauleidenschaft. In Würzburg und Bamberg lieferten übrigens schon deutsche Architekten, Balthasar Neumann und die Familie Dinzenhofer, den Beweis, daß sie sich in die neue Kunstweise vollständig eingelebt hatten und den Wettkampf mit den fremden Meistern nicht zu scheuen brauchten.

Ein noch größeres Wirkungsfeld als die französische Architektur hat sich die italienische Barockkunst in Deutschland erobert. Ihren Spuren folgt unbedingt die ganze katholische Kirchenarchitektur. Abteien und Klöster benutzten ihre wiedergewonnene Macht und ihren steigenden Reichtum, um gleichfalls der Bauleidenschaft zu huldigen. Die großen Klöster in der Schweiz, in Bayern und Österreich sind seit dem Ende des 17. Jahrhunderts teils neugebaut, teils umgebaut worden. Als Vorbild dienten vorzugsweise die römischen Kirchen der Barockperiode, nur daß, der deutschen Bausitte entsprechend, den Kirchen regelmäßig Türme (mit Zwiebelhauben) angefügt wurden. Die einzige nennenswerte Ausnahme in der geschlossenen katholischen Kirchengruppe bildet die Wiener Karlskirche, von Fischer von Erlach und Martinelli 1716—1737 ausgeführt (Fig. 406). Sie ist als Zentralanlage in ovaler Form gedacht, durch eine vorgeschobene breite Fassade aber doch wieder dem herkömmlichen Typus angenähert. Eine größere Zahl stattlicher Barockkirchen besitzt Prag, wo ein anderer Zweig der Familie Dinzenhofer (Kilian Ignaz) in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine fruchtbare Tätigkeit übte. Prag darf sich aber einer Reihe großartiger Paläste im Barockstil rühmen; auch an vielen Privathäusern, wenigstens an den Portalen, kommt die barocke Weise zu kräftiger Geltung. Mit Prag wetteifert in dieser Hinsicht in der Zeit Kaiser Leopolds I. und Karls VI. Wien, wo der schon in Prag neben Italienern tätige Fischer von Erlach (1650—1724) und Lukas Hildebrand (1659—1730), beide in Italien gebildet, die Führung übernahmen. Von Fischer rühren die schönsten Teile der Hofburg (Fig. 407), von Hildebrand der Sommerpalast des Prinzen Eugen von Savoyen, das sogenannte Belvedere, her. Bis zur Mitte des Jahrhunderts herrschte eine reiche Bautätigkeit in den österreichischen Provinzen. Trotzdem hat sich der Rokokostil hier nicht eingebürgert. Offenbar ließen die Sitten und Anschauungen der streng aristokratischen Bauherren und die hier vorherrschende italienische Kunstweise das Rokoko nicht aufkommen.

Fig. 408. Westlicher Pavillon des Dresdener Zwingers. Von Daniel Pöppelmann.

Die beiden Vororte deutscher Kunsttätigkeit bleiben doch Dresden und Berlin. In den Tagen Augusts des Starken wurde Dresden der Schauplatz des reichsten Genußlebens, welches noch längere Zeit nachwirkte und auch auf die Kunst einen hellen Schein warf.

In eine Welt des üppigsten Glanzes und höfischer Pracht führt der unter August dem

Starken errichtete Zwingergarten in Dresden, gewöhnlich Zwinger genannt und ursprünglich nur als Teil eines großartigen architektonischen Festapparates gedacht. Nach dem Plane des Baumeisters Daniel Pöppelmann (1662—1736) sollte die Anlage nach Art der „alten

Fig. 409. Die Frauenkirche in Dresden. Von Georg Bähr.

römischen Staats-, Pracht- und Lustgebäude" alles in sich vereinigen, was zu Lust- und Prachtaufzügen und zu ritterlichen Übungen dienlich erschien. Die Anlage des Zwingers fällt in die gleiche Zeit, wie der von Schlüter geleitete Berliner Schloßbau. Auch in Schlüters Geiste hatte sich der Berliner Schloßbau zu einem römischen Prachtforum erweitert, nur daß er auf

bloß höfische Lustbarkeiten geringere Rücksicht nahm und alles in ernste, schwer gediegene Formen kleidete, während im Dresdener Zwinger gerade auf die „Schauburg“, die im Sommer in eine Orangerie verwandelt werden kann, und in welcher die Gepränge und Lustbarkeiten des Hofes sich abspielen, der größte Nachdruck gelegt worden war. Der Grundriß des Zwingers bildet ein mächtiges Rechteck, durch vorgelegte Quadrate und Kreisteile bewegter gestaltet. Der als Hof oder Garten aufgefaßte mittlere Raum wird von Galerien (Arkaden mit Plattform und Balustraden) geschlossen, welche durch hohe und reichgeschmückte Pavillons an den Ecken und in der Mitte (Fig. 408) unterbrochen werden.

Eine besondere Bedeutung gewinnt der Zwinger dadurch, daß er vollkommen als Innenbau gedacht erscheint. Die Plattform der Galerien haben wir uns von den glänzenden Damen und Kavalieren belebt zu denken; die Pavillons mit ihren Grotten und Springbrunnen stellen Erholungsräume dar, in welche sich die Hofgesellschaft auf Augenblicke zurückziehen kann. Diesen

Fig. 410. Zwei Masken sterbender Krieger, von Schlüter. Berlin, Zeughaus.

Charakter eines Festplatzes bringt der Schmuck des Zwingers in den mit Blumen behängten Säulenschäften, in den Vasen der Balustraden, in den an Spiegelrahmen erinnernden Fenstereinfassungen deutlich zum Ausdrucke. Es klingt im Zwinger eine Prunksaaldekoration an, im Gegensatze zu den meisten französischen Hofanlagen, die nur Fassadenmotive wiederholen. So hängt er, wenn auch nicht in den barocken Zierformen, so doch in der Bestimmung bereits mit der Bildung der Rokokozeit zusammen.

In starkem Gegensatze zum Zwinger steht das Japanische Palais, von Pöppelmann und Longuelune (1729—1741) erbaut. Hier weisen die Pavillons, das gebrochene Dach, die Stichbogenfenster auf französische Einflüsse hin. Auf einen ähnlichen Gegensatz der künstlerischen Anschauungen stoßen wir in Dresden bei den beiden Hauptkirchen, der katholischen Hofkirche und der Frauenkirche. Während die von Chiaveri 1736—1751 über einen eigentümlichen Grundriß errichtete Hofkirche, überreich bis zum Turm hinauf mit Statuen besetzt, sich in das malerische Gewand des italienischen Barock kleidet, erscheint die von einem schlichten Hand-

werksmeister, Georg Bähr, 1726—1740 erbaute Frauenkirche mit ihren ernsten Formen und der mächtigen Kuppel als ein treffliches Muster protestantischer Kirchenarchitektur (Fig. 409).

Den Dresdener Bauten stellen sich nicht an Zahl, wohl aber an Bedeutung die Berliner

Fig. 411. Teil der Fassade des zweiten Hofes im Berliner Schlosse. Von Schlüter.

architektonischen Schöpfungen ebenbürtig zur Seite. Sie haben jedenfalls den Vorzug, daß sie der heimischen Empfindungsweise noch besser entsprechen. In den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts wurden die beiden Werke begonnen, welche der preußischen Hauptstadt ihr besonderes historisches Gepräge verleihen: das Zeughaus, von dem wahrscheinlich aus Holland stammen-

Fig. 412. Der Große Kurfürst. Erzstandbild von Schlüter. Berlin.

den kurfürstlichen Oberingenieur Johann Arnold Nering entworfen, nach dessen Tode (1695) von Schlüter und Johann de Bodt ausgeführt, und das königliche Schloß. Das alte Kurfürstenschloß, eine ziemlich unregelmäßige Anlage, wurde im Jahre 1699 einem Umbau, der zum Teil Neubau war, unterworfen und die Leitung des Baues Andreas Schlüter (geb. in Hamburg 1664, gest. in Petersburg 1714) übergeben. Schlüter, der große, vom Schicksale schwer heimgesuchte, von den Kunstgenossen bitter angefeindete Meister, war nicht bloß Baumeister, sondern auch Dekorateur und Bildhauer. Auf allen Gebieten künstlerischen Wirkens bricht sich seine kraftvolle Persönlichkeit freie Bahn. Man möchte annehmen, einen Teil der kühnen Flugkraft, welche seit dem großen Kurfürsten dem jugendstarken preußischen Staate innewohnt, sei auf den Künstler übergegangen. Man findet in Schlüters Werken keinen leeren

Fig. 413. Die March. Brunnenfigur von Raphael Donner. Wien, Neuer Markt.

Pomp und mühsam aufgebauschten Glanz, sondern überall wirkliche Kraft, natürliche Energie, welche daher auch das Maß der Wahrheit niemals überschreitet. Der plastische Schmuck am Zeughause, außen Trophäen, in den Fensterschlußsteinen des Hofes Masken sterbender Krieger (Fig. 410), bildet keinen zufälligen, nur lose mit dem Werke verknüpften Zierat, sondern bringt wirkliches Leben in die architektonische Gliederung und gibt dem Zwecke des Bauwerkes einen ergreifenden poetischen Ausdruck. In der Hofarchitektur des königlichen Schlosses (Fig. 411) hat Schlüter der Renaissance die einfach großen Verhältnisse und das Wirken durch kräftige Kontraste abgelauscht. Sein berühmtestes Werk hat er aber 1703 in der ehernen Reiterstatue des großen Kurfürsten (Fig. 412) vollendet. Sie ist in den Maßen vortrefflich auf die Umgebung (Kurfürstenbrücke) berechnet; durch den Gegensatz zu den heftig bewegten, gefesselten Kriegern am Sockel tritt die majestätische Ruhe des Kurfürsten noch deutlicher hervor. Das größte, was ein Künstler leisten kann, das Fortleben des von ihm geschaffenen Typus in der Volksphantasie, hat Schlüter hier erreicht.

Schlüter überragt weithin alle gleichzeitigen Bildhauer, auch den in Wien einflußreichen Raphael Donner (1692—1741), welcher vielleicht feiner empfindet und sich in seinem Hauptwerke, dem Brunnen auf dem Neuen Markte in Wien (Fig. 413), der Renaissanceplastik mit klarerer Absicht nähert als Schlüter, aber in der unmittelbaren Kraft und Energie der Phantasie doch weit hinter ihm zurückbleibt. Die wahre Heimat der Skulptur im 18. Jahrhundert bleibt doch die dekorative Kunst. Würde man in der Kunstgeschichte bloß zählen, nicht wägen, so dürfte leicht das 18. Jahrhundert den glänzendsten Perioden unserer Kunst sich anreihen. Welche Verschwendung künstlerischer Kräfte zeigt nicht der plastische Schmuck in den Kirchen, Palästen, Gärten oder auf Brücken! Und das alles bloß dem Gesamteffekt zuliebe, ohne daß die Werke auf selbständige Geltung Anspruch erheben. Es ist wahr, daß die meisten dieser dekorativen Skulpturen einen theatralischen Charakter haben, an einer übertriebenen Bewegtheit leiden, gegen die Wahrheit sündigen; die große technische Fertigkeit aber und die ungemeine Leichtigkeit des Schaffens, die sie bekunden, zwingt uns Achtung und Bewunderung ab.

Fig. 414. Christian Ludwig von Hagedorn, von Anton Graff. Leipzig, Universitätsbibliothek.

Im Gebiet der Malerei gibt es gleichfalls keinen Mann, welcher nur annähernd den Ruhm Schlüters erreicht hätte. Es fehlt nicht an tüchtigen Tier- und Landschaftsmalern (Joh. Elias Ridinger in Augsburg); mehrere Porträtmaler haben es zu einem ausgebreiteten Rufe gebracht, wie Balthasar Denner aus Hamburg (1685—1749), dessen zahlreiche Bildnisse alter Frauen und Männer durch die peinlich genaue Wiedergabe auch der geringsten Falten, Runzeln, Hautflecken im Gesicht auffallen, aber meistens den charakteristischen Ausdruck vermissen lassen. Berechtigteres Ansehen gewann Anton Graff aus Winterthur (1736—1813), welcher die längste Zeit seines Lebens in Dresden zubrachte und uns mit einer förmlichen Galerie berühmter Deutschen beschenkte (Fig. 414). Zu volkstümlicher Bedeutung brachte es nur der als Illustrator der gleichzeitigen schönen Literatur hauptsächlich für den Buchhandel tätige Kupferstecher Daniel Chodowiecky aus Danzig (1726—1801), dessen frische, von treuherzigem Humor unterstützte Auffassung sich noch eindringlicher in seinen zahlreichen Handzeichnungen („Reise nach Danzig" in 108 Blättern, im Besitz der Akademie zu Berlin) bekundet. Als Maler von Gesellschaftsstücken (zwei im Berliner, eins im Leipziger Museum) erhebt er sich nicht über das Durchschnittsmaß. Die Malerei besaß keine rechte Lebenskraft mehr; die Maler hatten nicht den rechten Glauben an die Heimat. Der Wanderzug nach Italien steigerte sich von Jahr zu Jahr. Dort siedelte sich allmählich eine deutsche

Künstlerkolonie an; die einzelnen Mitglieder — die namhaftesten sind Raphael Mengs und Angelika Kauffmann — verschieden in ihren Richtungen, alle aber darin einig, daß die Flucht aus dem Vaterlande, die Flucht aus der Gegenwart zum Gedeihen der Kunst unum-

Fig. 415. Mariage à la mode, von Hogarth. London.

gänglich sei. Sie gehören einer internationalen Künstlergesellschaft an und haben es bei aller persönlichen Verdienstlichkeit mitverschuldet, daß am Ende des Jahrhunderts die Meinung auftauchen konnte, die wahre Kunst, die deutsche Kunst müsse erst neu geschaffen werden.

5. Die englische Malerei.

Fig. 416. Wedgwood-Gefäß.

Jahrhundertelang holte England einen großen Teil seines Kunstbedarfes aus der Fremde. Wenn man von der gotischen Architektur absieht, welche zu keiner Zeit ihre Lebenskraft völlig eingebüßt hatte, so hat England seit der Reformationsperiode vorzugsweise nur fremde Künstler beschäftigt oder fremden Kunstweisen gehuldigt. Die kirchlichen und politischen Stürme des 17. Jahrhunderts hemmten nicht die Bautätigkeit: schon aus praktischen Gründen konnte diese nicht vollständig unterbrochen werden. Wohl aber ließen sie die Kunst, in welcher sich Volksgedanken und Volksempfindungen am unmittelbarsten widerspiegeln, die Malerei, zu keiner rechten Blüte gelangen. Die besonders günstige Aufnahme, welche Porträtmaler stets in England fanden, deutet bereits die Lieblingsrichtung

des englischen Volkes in der Kunst an; es mangelten aber die heimischen Kräfte, um sie erfolgreich zu verkörpern.

Das ändert sich im 18. Jahrhundert. Bedeutende Maler treten auf, so daß die englische Malerei einen wahren Glanzpunkt in der Kunstgeschichte des Jahrhunderts bildet. Sie trafen aber außerdem in den Gegenständen und Formen der Darstellung den rechten Volkston, welcher ihnen dauernde Geltung in der Heimat sicherte. Nicht als ob sich England gänzlich von der allgemein herrschenden Kunstströmung losgesagt hätte. Die Revolution in der europäischen Gartenkunst, welche an die Stelle der architektonisch angelegten Gärten die sogenannten Naturgärten setzte, ging von England aus. Das Studium der klassischen Kunst, so folgenreich für die Entwickelung des modernen Kunstgeschmackes, wurde in England lebhaft gefördert. Die Befruchtung der Kunstindustrie durch Nachahmung antiker Werke wurde kaum irgendwo so eifrig versucht wie in England. Joshua Wedgwood (1730—1795) errichtete in dem alten englischen Töpferbezirke, in Staffordshire, eine Fabrik unter dem bedeutsamen Namen Etruria, welche für den Schmuck der keramischen Produkte die Motive aus der Kleinplastik der Alten holte (Fig. 416). In der Malerei aber ließen sich die englischen Künstler durch keine Traditionen binden, blickten nicht ängstlich rückwärts, sondern gaben der eigentümlichen Natur des englischen Volksgeistes kräftigen Ausdruck. Dadurch empfingen ihre Schöpfungen einen nationalen Charakter. Während es auf dem Festlande oft recht schwer hält, die Angehörigkeit des Künstlers an einen bestimmten Volksstamm aus seinen Werken unmittelbar zu erkennen, haben die englischen Gemälde eine scharf ausgeprägte Besonderheit.

Fig. 417. Garrick und seine Frau, von Hogarth. Windsor.

Diese nationale Eigenart kommt zuerst in William Hogarth (1697—1764) zu voller Geltung. Hogarth ist nicht schlechthin Sittenmaler, sondern ein spezifisch englischer Sittenmaler, welcher, in einem anderen Lande gar nicht denkbar, mit seinen Vorzügen und Schwächen ganz im englischen Boden wurzelt. Seine künstlerische Bedeutung ist oft übertrieben worden. In seinen Gemälden erscheint er ohne Kraft und Harmonie, in seinen Kupferstichen — oft Reproduktionen seiner Bilder — hart und grob. Aber seine bis in die Karikatur sich verlierende satirische Ader, seine scharfe Beobachtungsgabe, seine intime Kenntnis echt englischer Typen, seine Fähigkeit, die einzelnen Lebensläufe, welche er (Mariage à la mode, Fig. 415, und andere) schildert, dramatisch durchzuführen, erklären den großen Erfolg, welchen er nicht allein bei seinen

Landsleuten und zu seiner Lebenszeit fand. Er brachte in die konventionell gewordene Kunst einen neuen kräftigen Lebenszug. Schon seine satirischen Gemäldefolgen haben die Porträtmalerei zur natürlichen Voraussetzung, und in der Tat betrat Hogarth mit seinen das persönliche Wesen erfassenden Bildnissen (Fig. 417) in erfolgreicher Weise das Gebiet, auf welchem die englische Kunst die größten Triumphe feierte.

Der Theoretiker Sir Joshua Reynolds (1723—1792) — denn die Maler des vorigen Jahrhunderts liebten es, ihre Grundsätze literarisch zu verteidigen und ihnen einen wissenschaftlichen Anstrich zu geben — ist längst vergessen, aber der Porträtmaler erfreut sich noch heute eines wohlverdienten Ansehens. Reynolds hatte in Italien und den Niederlanden eifrige Studien gemacht; doch kann man nicht sagen, daß er sich von Tizian oder van Dyck oder Rembrandt schlechthin abhängig gemacht hätte. Seine frischen, leuchtenden (nicht immer haltbaren) Farben

Fig. 418. Prinzessin Sophie Mathilde, von Reynolds. Windsor.

hat ihm eine reife Erfahrung eingegeben, seine stets korrekte Zeichnung ist die Frucht sorgfältiger Übung. Vortrefflich hat er sich in die englische Natur eingelebt, mit scharfem Auge die Eigentümlichkeiten der englischen Schönheit und Würde sich angeeignet. Überaus zahlreich sind die von ihm gemalten Bildnisse aus den Kreisen des englischen Adels und der Londoner Gesellschaft; das beste bleiben doch seine Kinderporträts, wie das Erdbeermädchen, die kleine Prinzessin Sophie Mathilde (Fig. 418), und das Mädchen mit dem Lamme.

Ebenbürtig steht ihm Thomas Gainsborough (1727—1788) zur Seite. Seine Porträts zeigen noch feinere, malerische Züge, eine noch größere Natürlichkeit und lassen das fleißige Studium von Rubens und van Dyck erkennen. Über sein Heimatland ist er nie hinausgekommen. Von seinen Gruppenbildern ist das die Familie Baillie darstellende (Fig. 419) eines der vorzüglichsten. Berühmter ist sein „blauer Knabe“ in der Grosvenorgalerie, mit dem er die von Reynolds ausgesprochene Ansicht, Blau sei als Hauptfarbe eines Gemäldes unzuträglich,

zu widerlegen beabsichtigte. Der „blaue Knabe“ (Fig. 420) trägt zwar seinen Namen nicht mit vollem Rechte; es kommen neben dem Blau des Anzuges auch noch andere Farben zur Geltung; immerhin bleibt das Porträt (ein junger Master Butall) ein glänzender Beweis, wie gut Gainsborough, der auch als Landschafter großen Ruhm erwarb, seine Bilder auf einen Hauptton zu stimmen wußte. Als Porträtist schöner, vornehmer Frauen hat er in George Romney (1734—1802) einen bedeutenden Rivalen (Fig. 421).

Fig. 419. Familie Baillie, von Gainsborough. London.

Als Vater der eigentlichen Landschaftsmalerei wird Richard Wilson (1714—1782) gepriesen, die später so beliebte Tiermalerei zuerst von George Morland (1763—1804) mit großem Erfolg betrieben (Fig. 422, S. 395). Späteren Geschlechtern ist die Bedeutung der englischen Malerei klar geworden; sie hat nachmals besonders auf die französische Malerei nachhaltigen Einfluß geübt. Vorläufig hinderten die politischen Verhältnisse, die lange Absperrung Englands vom Kontinente, ihre rechte Würdigung und ihre Einwirkung auf die Kunst des festländischen Europas.

Auf dem Festlande war schon längst der Ruf nach größerer Natürlichkeit und Wahrheit

laut, das Suchen nach der Natur allgemein geworden. Gleichzeitig weckten Gelehrte und Altertumsfreunde helle Begeisterung für die Kunstformen des klassischen Altertums. Dem Ruf der Dichter und Philosophen nach der Natur versagten sich die Künstler, den Einflüsterungen über die Herrlichkeit der antiken Welt liehen sie willig das Ohr. Sie lebten zu sehr in ihrer eigenen Welt, als daß sie die Natur außerhalb der Kunst gesucht und gefunden hätten. Diesem Geschlecht war die Antike die Natur, und so kam am Schlusse des Jahrhunderts die klassische Richtung wieder zu Ehren. Sie konnte nur unter schweren, nicht bloß technischen Einbußen in das Kunstleben eingeführt werden. Sie wurde der Grund zu einer neuen Kunstanschauung, die beinahe während des ganzen folgenden Jahrhunders die herrschende blieb. Erst unser Geschlecht erreichte die Lösung von den hohen Idealen der Antike und vermochte die Fäden zwischen Natur und Kunst wieder anzuknüpfen, die Asmus Jakob Carstens und Jacques Louis David zerrissen hatten. Nach langem unrühmlichem Zwischenreich akademisch formulierten Wesens wurde so in unsern Tagen die natürliche Kunst wiedergewonnen, zwar eine ganz neue Schöpfung, aber doch mehr und würdiger als die Kunst der Carstens und Cornelius, die Tochter der alten Kunst.

Fig. 420. Lady Hamilton, von Romney. (Original im Besitze des Lord Iveagh.)

Fig. 421. Der blaue Knabe, von Gainsborough. (Original im Besitze des Herzogs von Westminster).

Register der Künstlernamen.

Fig. 422. Im Stall, von George Morland. London, Nationalgalerie.
(Zu S. 391.)

Ortsregister

mit Ausschluß der Museen, öffentlichen und privaten Sammlungen.

Ein beigefügtes Sternchen weist auf eine bezügliche Abbildung hin.